CAHIERS DU CINEMA 294

SOMMAIRE / REVUE MENSUELLE / NOVEMBRE 1978





COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITE
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze
Les manuscrits ne sont pas rendus.

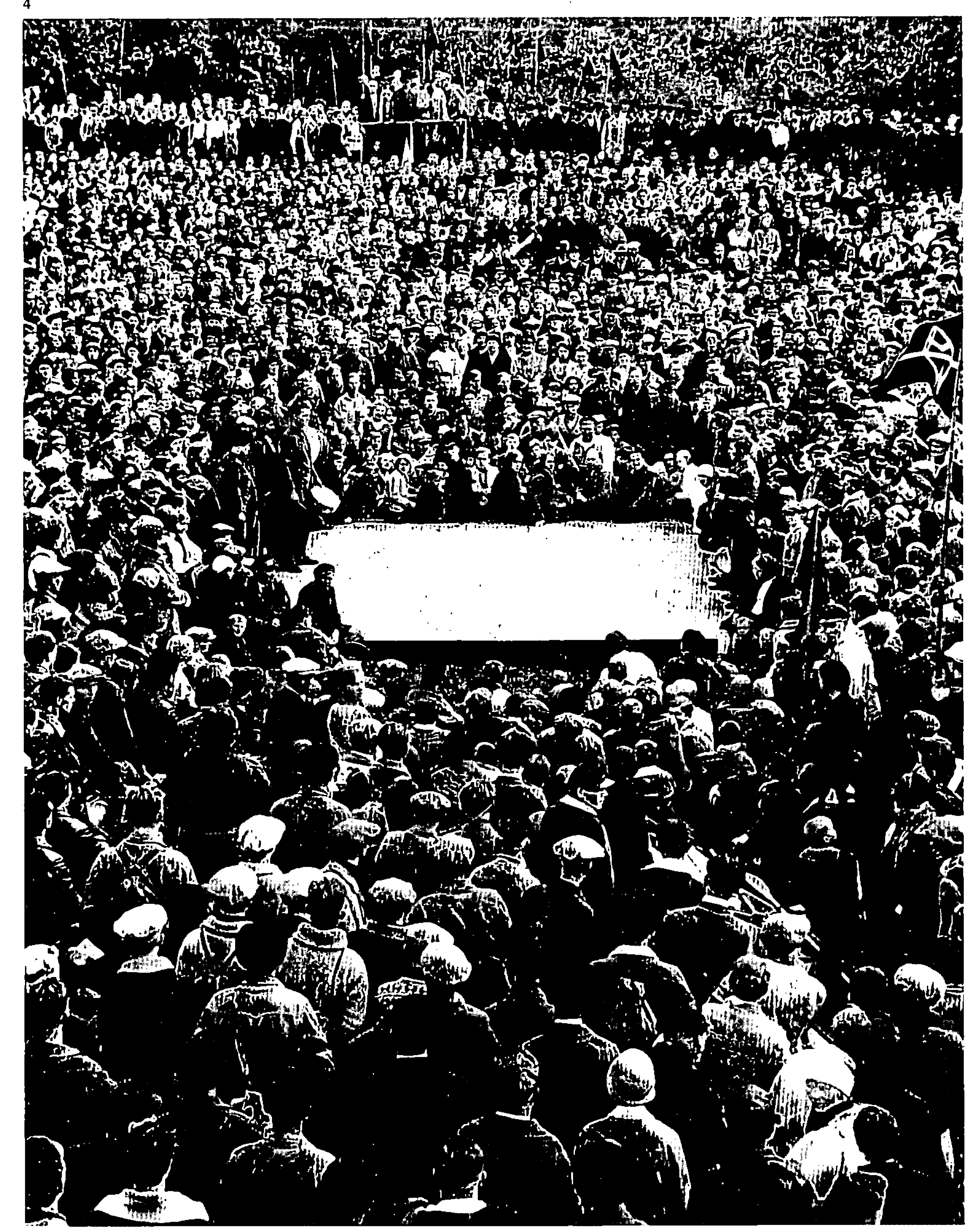
CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

La source désapprouve toujours l'itinéraire du fleuve.
Jean Cocteau

Aux lions les chrétiens!
Néron

Nº 294 **NOVEMBRE 1978**

En couverture : **Perceval le Gallois,** d'Eric Rohmer



« Abandon passif à l'objet aimé » ou « Abandon sublime à une idée abstraite »?

Kühle Wampe, de Bertolt Brecht et Slatan Dudow

NOTES DE MÉMOIRE SUR « HITLER », DE SYBERBERG

PAR JEAN-PIERRE OUDART

Suite au texte du précédent numéro, dont je reprendrai l'argument, nous sommes des cinéphiles surveillés, des critiques qui se surveillent, des plus ou moins théoriciens mués en gardiens d'un temple dogmatico-esthétique. Syberberg parle, à propos d'Hitler, d'un deuil qui ne se fait pas. Aux *Cahiers* aussi, il y a un deuil qui ne se fait pas. A propos d'*Hitler*, il sera un peu question du cinéma de Godard, comme à propos des images du fascisme, du gauchisme dogmatique. Ce par quoi le film de Syberberg nous interpelle aussi.

Au fond, de mémoires de cinéma, nous n'avons guère que deux, qui parfois se recoupent et le plus souvent s'opposent : celle du cinéma romanesque et celle des actualités, des documentaires. Nous avons la mémoire de ces images, et, par rapport à elles, celle de nos positions de spectateurs. Images, positions : en fait, la mémoire du cinéma, c'est toujours la combinaison de ces deux choses, leur nœud de fantasmes.

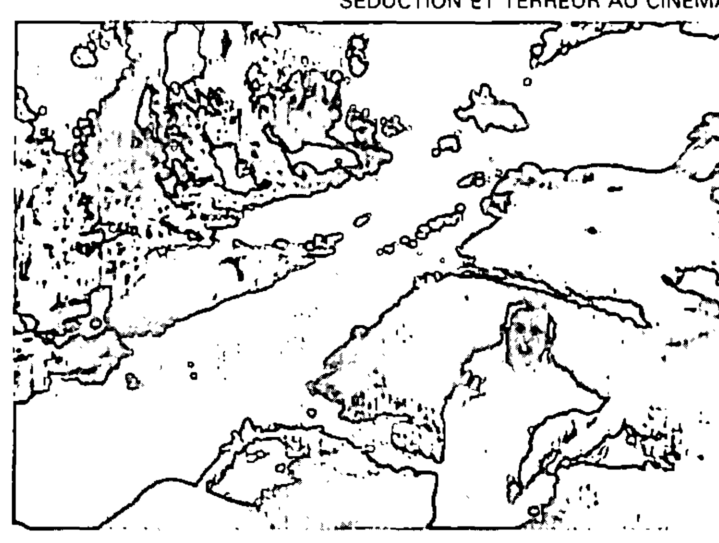
Il y a donc la mémoire rêveuse du romanesque, et celle des images devant lesquelles on ne rêve pas. On ne rêve pas, je précise : on n'est pas, scénographiquement parlant, devant les actualités, dans une position de spectateurs-rêveurs. Et si quelque chose caractérise la modernité cinématographique, celle que nous portons, c'est bien le violent clivage entre les écritures de cinéma qui suscitent les spectateurs comme sujets-rêveurs, et celles qui barrent le rêve, l'effet de rêve du cinéma romanesque. Rêve/non-rêve : où en sommes-nous de ce clivage? Nous en avons oublié les raisons, mais elles ne nous oublient pas. Elles nous oublient d'autant moins que nous nous gardons bien de les interroger.

Je ne connais aucun film récent qui déroute autant la mémoire des images de cinéma, qui dérange autant nos habitudes de modernes spectateurs affectés par ce clivage, esthétique, libidinal, voire politique, que le *Hitler* de Syberberg. Et je pense que le scandale du film, la gêne qu'il suscite, les prudences et les silences qui l'entourent, et son importance comme événement de cinéma, sont là.

La scénographie des actualités ne prête pas au rêve. Par contre, certaines fascinent : les actualités nazies, les grandes parades, les foules en liesse, fascinent. Ces images ont gardé, et pour longtemps, un fantastique pouvoir de séduire. Pourquoi, il y a quelques années, des gauchistes avaient-ils voulu interdire leur projection, à l'Université de Vincennes? Pour cette raison, bien évidemment. Pour eux, de ce genre de séduction à l'approbation obscure de l'appel des hauteurs du fascisme, il ne devait y avoir qu'un pas. Nous ne sommes pas au-dessus de cette attitude superstitieuse, les images du national-socialisme nous interrogent encore dans le sens où elles les ont sollicités négativement.

Pourquoi ces images ont-elles la vie si dure? Il y aurait, dans ces images, une part maudite qui ne cesserait de réaffirmer le pouvoir des dieux obscurs? Une chose certaine, dans l'exemple présent, est qu'elles peuvent être ressaisies dans une fantasmatique d'institution qui frappe leur pouvoir de séduction d'interdit, les voue à un rejet violent. C'est, dira-t-on, en fonction de ce qu'elles évoquent, en fonction de l'horreur des faits à quoi elles sont référables. Il y a cela, et autre chose. Dans le scénario du discours dogmatique, les hauteurs ne doivent pas séduire, et cela vaut, aussi bien, esthétiquement, pour les images que les dogmatiques se projettent, réellement et mentalement : pour eux, le pouvoir fascinatoire de ces images interroge de trop près la dimension religieuse de leur discours, dont on ne dira jamais assez la part d'amour fou pour une certaine idée abstraite, héroïque, sacrificielle, en un mot idéale, du peuple. Le cinéma de la croyance dogmatique, c'est strictement l'adoration de cette image pieuse d'un peuple jamais haineux (la haine de classe est chose trop impure pour les dogmatiques), jamais non plus réactionnaire, jamais fasciste. Il y aurait à méditer, à ce propos, sur la remarque ironique de Freud parlant, dans « Etat amoureux et hypnose », de *« cet abandon passif à l'objet aimé, qui ne se distingue en rien de l'abandon sublime à une idée abstraite »*. Un abandon sublime tel que tout dogmatique a peur, comme





La Surveillance

En haut : *Vent d'Est*, de J.-L. Godard et J.-P. Gorin. A gauche : « Mort à la culture bourgeoise ». A droite : « C'est un personnage de western, de drame psychologique, de film policier ou de film historique. Peu importe. En fait, c'est toujours un *séducteur* ». En bas : *Sur et sous la communication*. (« Nous trois »).

un croyant a peur de trahir son Dieu, de ce qui, dans les images, les mises en scène, le cinéma du pouvoir, s'incarne de séduction, de désir, de jouissance des hauteurs, quand le peuple y est mêlé.

Devant les images du national-socialisme, ne sommes-nous pas tous des dogmatiques? Le joui des scénarios de rassemblements de masses, nous n'osons y penser. Nous ne voulons rien savoir de ce dont est faite l'histoire moderne. Traduisez : nous savons absolument que ce qu'on appelle la classe ouvrière est aussi fascisable que les autres, et que tout le reste n'est que pieuse dénégation. Il ne faut pas y penser, parce qu'y penser, c'est bon pour la droite. Il faut continuer à adorer de divines images, et les colporter comme images de marque post-gauchistes.

Le national-socialisme allemand, c'est bien sûr le plus grand scénario de masse du 20e siècle, et qui ne cesse pas, comme Syberberg le rappelle, de hanter les démocraties bourgeoises. C'est un scénario populaire, et ce qu'on n'ose pas reprocher ouvertement à Syberberg, c'est d'en traiter d'un point de vue d'intellectuel, d'artiste, de petit-bourgeois allemand. De petit-bourgeois qui, selon le diagnostic dogmatique, ne peut qu'être complaisant, par essence, au grand opéra fasciste. Syberberg serait un esthète un peu kitsch, un peu rétro, hanté par ce grand scénario, ces diableries. Oui, Syberberg est cela, mais c'est aussi à cause de cela qu'avec *Hitler,* avec un film qui par son ampleur, son insistance, ses répétitions, y va d'une politique du déballer-tout, tout de suite, sur les rapports du fascisme au cinéma, et sur le cinéma de nos rapports au fascisme, il a réussi justement à faire sauter un verrou dogmatico-esthétique, en libérant une mémoire censurée, en la libérant formellement.

Faire sauter le verrou qui sépare le rêve et le non-rêve au cinéma, exorciser la peur de la séduction des images : cette oppositon, ce clivage qui nous ligote, ne sont pas tout à fait les mêmes selon qu'on les pense par rapport à Syberberg ou par rapport à Godard. Et peut-être aussi le cinéma de Syberberg nous aide-t-il à comprendre aussi notre attachement un peu gâteux au bon vieux romanesque. Si aujourd'hui, les images du vieux romanesque nous émeuvent, nous séduisent, c'est qu'elles murmurent au spectateur nostalgique quelque chose comme: « Dans le champ de ce rêve, de cet effet de rêve, tu as été chez toi. Tu t'es baladé dans des fictions la plupart du temps plutôt idiotes, sans te poser de questions sur ta place de spectateur. Dans ce théâtre, tu étais l'enfant et le roi, étonné et comblé. Et maintenant, le cinéma de notre enfance est mort. »

Il y a une infinie distance entre ce cinéma et celui de Godard qui, par un retournement à 180 degrés, est pour moi, tel que je l'ai reçu, depuis 10 ans, comme beaucoup, dans la gueule, l'aboutissement le plus raffiné, le plus sophistiqué, du recouvrement du cinéma par le scénario dogmatique : les images ne doivent pas séduire, les spectateurs ne doivent pas rêver. L'effet de rêve est voué à la malédiction, dans un cinéma dont la scénographie et les procédures de montage sont faites pour répéter aux spectateurs qu'ici n'est pas ailleurs, et qu'autrement dit, pour parler clairement, en tant que spectateurs, ils ne doivent pas cesser de savoir, et éprouver douloureusement et honteusement, qu'ils ne sont pas dans le coup, de là où on travaille, de là où on souffre, de là où on meurt. Ce que répète le cinéma de Godard aux cinéphiles politisés de ma génération depuis le groupe Dziga Vertov, ce n'est pas autre chose que cela : vous n'êtes pas dans le coup, vous n'êtes pas là où il faudrait être, vous avez manqué le train ou vous n'avez pas pris le bon, vous êtes des négativités sans emploi. Ce que j'ai appelé le surtravail du signifiant, le déjà-cliché et la stratégie du montage selon Godard, c'est à répéter cela que ça sert aux *Cahiers,* à étayer esthétiquement et théoriquement le travail de deuil du gauchisme.

J'aime aujourd'hui le cinéma de Syberberg, contre celui de Godard, parce que je ne m'y sens pas complètement déplacé par les interrogations qu'il fait lever sans poser aux spectateurs la moindre question. Parce que je n'y suis pas à l'école, sous un prétexte politiste de plus en plus vague. Parce que je n'y suis pas surveillé. Et aussi parce que c'est, à sa façon, un cinéma très local, qui a l'extrême souci de se localiser. C'est un cinéma qui ne respire pas la honte, comme celui de Godard, d'être fait par et pour des petits-bourgeois qui ont un tant soi peu le souci de l'histoire et de la politique. Un cinéma qui a un goût, une sensibilité, un cortège de soucis, une esthétique spécifique. Godard, malgré son petit côté pop, Miró et graffiti, c'est un cinéma qui n'est pas seulement étayé par un fantasme planétaire, mais qui a le goût de mort du cinéma planétaire des media, et s'y complaît avec morosité.

Syberberg : un cinéma paradoxal, entre effet de rêve et effet-media. Effet de rêve et effet-media transformés par les projections de diapositives, les surimpressions : l'effet lanterne magique de ce cinéma. Magie, rêve, fascination : nous n'avons pas cessé de fermer les yeux, de tenir à distance, d'exorciser ces pouvoirs de l'imaginaire. Il ne faudrait rien savoir de ces pouvoirs, que Syberberg réveille, pour lutter contre les images du fascisme et traverser leur peur? Son entreprise résonne pourtant bien autrement, et plus gaiement, que l'avertissement de Godard sur les dangers de la séduction: de ce genre de secret au fascisme, ça va vite ! Ça va vite surtout pour un moraliste dogmatique de terroriser avec ce maître-mot.

Méliès (et sa femme) dans un de ses premiers films

Clemens Scheitz et Stefan Guttler dans *Cœur de verre,* de Werner Herzog

Pour Syberberg, maintenir, dans les images du cinéma, le jeu, le risque de la séduction, est un enjeu absolu, puisqu'il s'agit, dans la relation nodale du fascisme et du cinéma, de phénomènes qui ont à voir avec la magie, avec le rêve, avec la fascination, et qu'il s'agit d'en traiter cinématographiquement. Il s'agit de rendre leurs chances aux pouvoirs de l'imaginaire non pas seulement pour vaincre la mémoire d'Hitler cinématographiquement - c'est la part insensée et maudite de son projet - mais pour essayer aussi, du même coup, de commencer à en finir avec un certain tabou qui fait que, face aux images du fascisme, nous avons peur qu'Hitler soit en nous.

Dans *Hitler,* les actualités nazies fascinent encore, mais elles sont détournées par la lanterne magique. Les effets de rêve, impulsés en une sorte de traversée abyssale du volume de la scénographie, des volumes multipliés dont on ne sort jamais, ne disent pas au spectateur : tu es chez toi, mais : tu rêves, et c'est à prendre ou à laisser. C'est à l'intérieur de ce volume onirique, c'est entre le spectacle du plateau de tournage, du studio, et les appels de séduction de la lanterne magique, que se joue la partie sacrilège décrite par Lardeau dans « L'Art du deuil ». Dans ce volume de rêve, c'est la mémoire photofilmique du nazisme qui se délite, le monstre perd sa peau et ses plumes, mais c'est aussi le retour d'évocation de son rêve, de sa musique et de ses chants, qui nous enveloppe. Malaise dans ce cercle enchanté et maléfique. Par la magie de la lanterne, les actualités sont refocalisées comme par un regard d'enfant. Surprise, mêlée de crainte, à se dire quelque chose comme : que sommes-nous, face à ce cinéma? Que sommes-nous, c'est-à-dire comment sommes-nous sollicités par ce qu'il induit de relation si déroutante à des images et à un référent qu'on n'a pas coutume de voir traiter ainsi? Mais aussi que sont pour nous ce cinéma, ce plateau de tournage, ces comédiens, ces marionnettes? Qu'est-ce que ce jamais vu qui est aussi du déjà-vu au cinéma, qui nous parle au présent du passé? Qu'est-ce que ce jamais-pensé qui est aussi du déjà-pensé, sur le fascisme?

Ce plateau de tournage, c'est à la fois le magasin des accessoires de la fiction, quelque chose comme le grenier d'un brocanteur et le bric-à-brac d'un bricoleur, avec un côté laboratoire du savant fou de *Métropolis* de Fritz Lang. C'est aussi l'espace concret, la base organique de l'État-Syberberg dont a parlé Daney, occupé provisoirement, le temps de l'élaboration de ce film, par des marionnettes, une petite fille, quelques comédiens burlesques, d'autres graves. Le film terminé, la pellicule a gardé la mémoire de cette occupation, de cette mobilisation de gens, de machines, de temps. Je trouve que par rapport à un tel projet, c'est important.

Il y a dix ans, les théoriciens dogmatiques disaient qu'il fallait montrer au cinéma les machines et les ouvriers. Il fallait que le travail se sache, se voie, il fallait aux images cette garantie référentielle en or pour qu'elles ne soient pas décrétées vendues à la bourgeoisie, au capital. Dans *Hitler,* on nous montre un dispositif machinique non pas comme coulisse de l'institution spectaculaire, mais comme espace réel de prise de parole et comme volume imaginaire de réalisation d'effets de cinéma. Là où les comédiens, les accessoires, les marionnettes, les images travaillent. C'est ce que j'aime aussi dans le cinéma de Syberberg, dans cet entre-deux d'effet de rêve et d'effet-media, de romanesque et de télévision. Il donne à savoir quelque chose du travail et surtout de l'espace concret de réalisation du film, et rien de plus que ce qu'il faut pour remémorer le moment de ces prises de parole, et pour reproduire ces effets incessants de prise de fiction. C'est comme si le film disait : je vous reparle du fascisme, je vous remontre ses images, à vous d'écouter, à vous de regarder, d'être travaillés si vous êtes disponibles.

Dans le volume de fiction d'*Hitler,* nous avons le droit de rêver, nulle procédure d'écriture ne l'interdit, bien au contraire, ce cinéma y invite diaboliquement. Et, en même temps, ne nous prenons-nous pas, dans cet effet de rêve, à désirer l'oubli de la réalité historique que nous rappellent ces actualités, ces voix, ces musiques? Comme ce serait merveilleux si le nazisme n'avait jamais eu lieu, ou plutôt si, cessant de nous interroger au présent du toujours devenir-fasciste de nos démocraties, il n'était plus qu'une précieuse essence de fiction, quelque chose du genre « Gold Tea ». Autant dire qu'orgueilleux, décadents et racistes comme nous sommes, nous nous surprenons à désirer que le deuil n'en finisse pas, sur ce mode agréable en tout cas. Nous aimerions bien être à l'opéra de Ludwig, et rien qu'à l'opéra. Nous désirons un plus de kitsch, un plus de rétro, cette mode nous colle à la peau et nous fait plaisir.

Syberberg n'ignore pas la mode rétro, il est même en plein dedans. Il n'ignore pas non plus les pubs pour la Germanie éternelle que fabrique avec succès son compatriote Werner Herzog - *Cœur de verre,* ses acteurs sous hypnose et ses sublimes horizons à la Caspar Friedrich. Justement, dans *Hitler,* un comédien dit, la voix navrée : « Tu nous as volé les couchers de soleil de Caspar Friedrich ». Souvent, je me dis aussi que le dogmatisme ne cesse pas de détruire en nous le goût des images, de nous rendre suspecte toute fiction. Pas facile de lutter contre ce vampire.

Vous avez tous, nous avons tous dans la tête le cinéma des belles images que nous avons aimées, et nous en sommes à peu près là où en est Syberberg avec les siennes. Dans *Hitler,* les





« La grotesque série des *Sissi...* » (Ernst Marischka)

Au royaume des enfants (G. Méliès)

paysages romantiques sont là, comme les actualités, comme les chants. A la fois séduisants et toc, quelquefois aussi émouvants. Et toujours ces images nous apparaissent en dessous de ce qui s'y dit de grave, à côté de ce qui s'y dit de drôle. Le scandale est que les voix ne parlent pas contre ces images, qu'elles ne les commentent pas, qu'elles n'en redoublent ni la fascination ni la dérision. Bien au contraire : ces faux cadavres doivent rester vivants, ces ombres doivent s'animer de la vie des ombres du théâtre asiatique, ces marionnettes doivent être traitées avec tendresse pour que le sacrilège opère.

Encore faut-il s'entendre sur le sens à donner à ce mot : sacrilège, et sur ce qui est en jeu, concrètement, dans le film de Syberberg. Il ne s'agit pas simplement de donner à rire de figures d'histoire maudites en les transformant en marionnettes. *Hitler*, ce n'est pas exactement du Guignol. Ces petites figures, dans le film, sont traitées comme de vieux bibelots, comme s'il s'agissait de faire sourdre, de cette valeur de charme du bibelot, sur un mode incantatoire, une mémoire à la fois familière et impertinente qui vient avec le récit de petites anecdotes sur les personnages historiques. *Hitler* ne lutte pas contre la mode rétro avec des images neuves, il la prend à la lettre du désir qui la travaille, et la force vers la mémoire.

Syberberg ne se tient pas quitte de l'état actuel du deuil de ses spectateurs, et c'est à ses contemporains qu'il s'adresse en priorité. Hitler, aujourd'hui, en Allemagne, redevient un chef d'État, qu'on aimerait bien recaser dans une lignée ininterrompue de chefs d'État ordinaires. Il n'est donc pas convenable de le prendre pour une marionnette, mais il est sans doute encore plus inconvenant de le prendre pour un homme ordinaire, pour un petit-bourgeois des années 30, avec ses désirs, ses soucis, ses passions, ses manies domestiques, en vrac. Wagner est encore suspect, l'art allemand est plus que jamais rétro, et Hitler aurait sûrement aimé cette grotesque série des *Sissi* que la télévision française reprogramme, Dieu sait pourquoi. Or, dans le film, le dictateur est aussi un homme, Wagner, c'est aussi de la musique, les chants nazis sont aussi des chants, et il n'est interdit à personne d'en être touché.

N'est-ce pas là le plus grand scandale que, sur les ailes du rêve, les spectateurs puissent aussi faire retour à la part lumineuse de leur mémoire, et le risque, et la gravité du film ne tiennent-ils pas à cela? Croyez-vous que pour les allemands de la génération de Syberberg, le deuil soit seulement celui d'un passé noir, d'une histoire criminelle? Bien sûr que non : pour eux, le plus grand travail de deuil à faire, et peut-être impossible, est celui de l'approbation insensée du rêve et de l'espérance nationale-socialiste. C'est à ces anciens croyants que le film s'adresse. Car c'est aussi, et d'abord, le deuil de cette espérance, de cet amour fou, qui n'a jamais eu lieu. Et n'est-ce pas la plus grave, la plus inguérissable des blessures? Le film de Syberberg dit aussi à ses spectateurs : sur les ailes de ce rêve, oses revenir où tu as été, là où cette lumière t'a brûlé. Étrange confidence du cinéaste, je cite l'entretien : *« Après la projection à Cannes, j'ai parlé avec Ulrich Gregor et sa femme qui, jusque là, n'aimaient pas trop mes films et qui ont été profondément concernés par le* Hitler. *Pour elle, qui est de ma génération, le film représentait une sorte de salut, au sens religieux du terme. Après ce film, elle m'a dit que ce qu'elle voudrait, c'est courir vers la plage, chanter une dernière fois le* Horst Wessellied, *comme elle l'avait chanté dans son enfance (puisque c'était quelqu'un de ma génération), après quoi tout serait terminé, on n'en parlerait plus. Un pouvoir a été brisé là, en quelque sorte... A la fin du film, les spectateurs ne vont pas se lever et dresser le poing en chantant l'*Internationale *de façon agressive contre Hitler, c'est plutôt quelqu'un qui va chanter face à la mer ce chant qu'enfant il chantait, sous Hitler ».*

Quand un comédien raconte l'épisode où un soldat américain écrase sa cigarette sur le bras de la petite fille d'Élisabeth Von Schirach, après lui avoir fait faire le salut hitlérien, avec toujours cette même voix navrée et digne, les larmes viennent aux yeux. Ceux qui ricanent sont des porcs. Combien ce film donne aussi à repenser à quel point on ricane haineusement, depuis 30 ans, de l'Allemagne, nous sommes particulièrement bien placés en France pour le savoir, nous avons la tradition chauvine et stalinienne du PCF pour nous le rappeler, nous avons un certain langage d'extrême-gauche à qui les étiquettes fasciste ou nazi ne coûtent pas cher, surtout celles collées aux cinéastes, hier c'était pour Pasolini, aujourd'hui pour Syberberg.

Cette brûlure de cigarette ne pèse pas lourd à côté des fours crématoires, mais depuis, combien de haines, combien de crachats sont venus aussi, de l'extérieur, à la fois réactiver et réenfouir cette insupportable mémoire? Ce sont aussi ces haines et ces crachats que le film endosse, non pour pour les retourner à l'envoyeur, mais pour en faire les signes d'une douleur actuelle. Que rien ne vient surcompenser, sinon le pouvoir pris, dans cette fiction, de la dire, de se la dire. Se dire des souvenirs, se montrer des images, et non pas confesser, témoigner. Le film de Syberberg vient après les confessions, après les témoignages, comme il vient après la reprise des actualités nazies dans le circuit des media contemporains. Après un long travail d'arasement de la mémoire. Il faudrait que les allemands n'aient pas été vivants dans ce temps-là, qu'Hitler et les dirigeants nazis n'aient pas existé : les parti pris formels de Syberberg ont tout à voir avec le désir de forcer

Le « studio » de Méliès.

Metropolis, de Fritz Lang

cette censure, le refoulement du joui des croyants, ce qui a tressé la mémoire symbolique de cette génération. Et cela, par un travail de remémoration insistant, répétitif, dans lequel sont prises les images, les marionnettes, les ombres.

Dans le travail de résurgence de cette mémoire symbolique, s'il y a un cinéma contre lequel lutte celui de Syberberg, c'est celui de Léni Riefensthal. C'est-à-dire un cinéma qui, pour ce qui est de faire éprouver aux spectateurs le joui des grands rassemblements nationaux-socialistes, a mis toute la gomme : délire de synchronie du montage, omnivoyance de la caméra, plans exorbitants, phallocentristes, rayonnants. *Hitler,* c'est la lanterne magique contre cette scénographie, ces marionnettes contre ces phallus imaginaires, ce plateau de tournage bric-à-brac contre ce cérémonial religieux. Et c'est aussi, contre le cinéma de Léni Riefensthal, le gain d'une autre séduction, par le détournement, en mineur, de ses images. Ce qui revient de cette lutte, par bribes, dans *Hitler,* ce ne sont pas de belles images nazies, mais de beaux simulacres, de beaux uniformes, des ombres de beaux nazis. Images complètement ambiguës, du reste, puisqu'à la fois marquées par l'humour du travesti et parées, par la magie de la lanterne, du prestige inquiétant, démoniaque, des ombres asiatiques. Étrange tutoiement de cet humour esthète, enfantin, pervers, du cinéma de Syberberg.

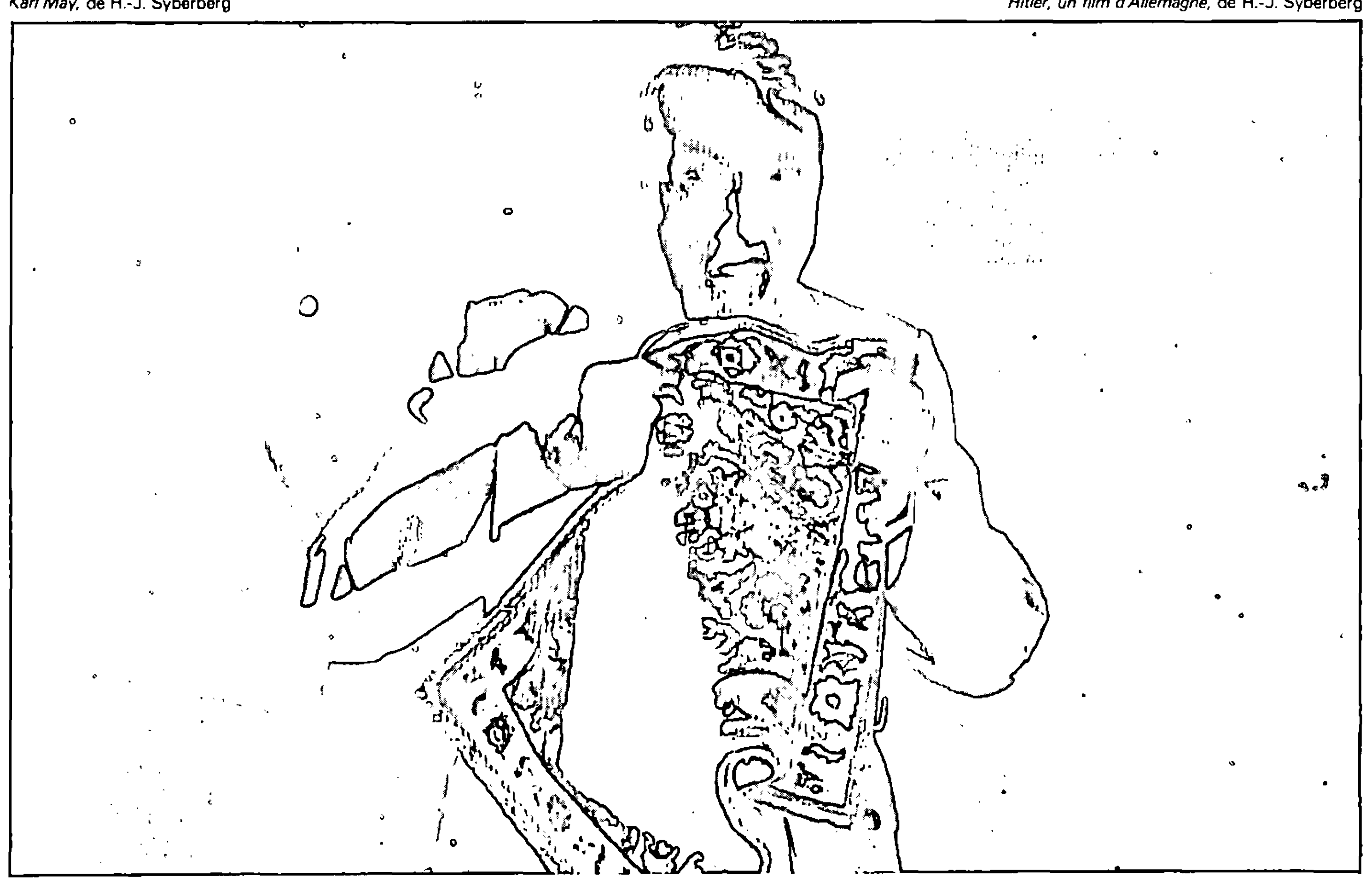
Plus le film avance, me disait Narboni, plus la scénographie est gagnée par l'effet-Méliès, par une sorte de trouée hallucinatoire des images par les ombres. L'effet-Méliès fait ici retour dans des images de revenants, et ce qui revient avec eux, c'est cet inextricable mélange de peur panique, de comique et surtout de magie qui caractérise le cinéma de Méliès. Cette magie est de fait quelque chose qui nous revient de très loin, pour autant qu'elle contredit formellement la « thèse » du réalisme ontologique des images qui a depuis longtemps majoritairement prévalu au cinéma : toute image doit être la fiction réaliste de la présence du corps d'un autre, affectant les corps du cinéma de la certitude du réel des faits de l'enregistrement photofilmique, les faisant valoir comme copie d'une réalité dont le territoire de la scénographie constitue le site d'origine. Preuve par la caméra que ce sont bien eux-autres qui ont été filmés. Dans le cinéma de Méliès, les trucages font basculer cette référence anthropologique qui surexpose le cinéma de mise en scène et règle ses procédures diégétiques selon le principe de la causalité des effets de regard, de geste et de voix. On n'a plus affaire à eux-autres, à la fiction réaliste de leur présence, mais à ces trucs-là qui apparaissent et disparaissent comme par enchantement; indices d'opérations de manipulation dont le ruban filmique recèle la preuve en même temps qu'il en efface, au regard des spectateurs, le processus opératoire. Le signifiant, les trucs qui apparaissent – disparaissent, répondent ainsi, d'eux-même, en quelque sorte, de leur présence, en même temps qu'ils dénotent les opérations occultées de trucage. L'effet magique tient très exactement à la fiction de cette causalité, à la dénotation, par les figures du trucage, de l'efficacité secrète d'un travail irrepérable.

La scénographie de Syberberg produit ainsi des nazis-trucs, des nazis-trucs séduisants qui ne sont pas des trucs de séduction nazis. Les figures lâchent la mémoire de leur site d'origine : ce n'est plus d'eux-autres qu'il s'agit, comme aux actualités, mais de ces trucs-là, qui reviennent du fond de la mémoire magique du cinéma, de son fond incantatoire et nocturne, du fond de la peur enfantine qui gît au lieu de la mise en position incantatoire des spectateurs. *Hitler,* c'est donc Méliès contre Léni Riefensthal, la magie contre la religion. Des petits effets de croyance contre de grands effets. Et pour consumer ces grands effets, Syberberg lui aussi met toute la gomme. L'image brûle. Comme l'incantation brûle le commentaire. Comme aussi, dans la séquence du massage d'Himmler, le corps brûle l'écran. Dans le refus du naturalisme chez Syberberg, il y a une sorte de calcul permanent de son oubli ponctuel, destiné à provoquer le trouble des spectateurs vers la mémoire, vers la résurgence des peurs, des adorations, des nostalgies, des haines. Pour vider ce sac. Il s'agit de provoquer l'attraction de l'imaginaire par vagues, par bouffées.

Dans la séquence du massage d'Himmler, l'acteur-Himmler est plus véridique que dans n'importe quel film de reconstitution historique parce qu'il n'est absolument pas caricatural, pas travesti. Il paraît absolument être Himmler, l'accent de gravité de la séquence passe entre ce corps et ce qu'il dit, comme cela a pu se dire à l'époque, réellement. Pourquoi ne pas le dire comme cela? Scandale de cette transparence, de cette inquiétante familiarité de la présence imaginaire de l'acteur-Himmler : un comédien trop Himmler, un Himmler trop humain. Un comédien trop corps, un corps trop comédien. On se pardonne mal, au cinéma, d'halluciner les images. D'abolir les distances entre le corps filmique, le paraître de l'acteur et son référent, surtout s'il s'agit d'un référent comme celui-là. Repensé à l'idée de Comolli du corps en trop : on a très peur de cette opération magique où ce n'est pas le corps réel de l'acteur qui est en trop, mais l'effet de réel, la touche fantasmatique de l'effet de réel de la reproduction imaginaire de son paraître, comme chair de fiction vivante, qui court-circuite le paraître de l'acteur et son référent. Vérité sadique de ce malaise : on ne sait plus très bien à la peau de qui on en veut, tout en sachant que la seule peau réelle est celle de l'acteur, dans la fiction de sa présence en tant qu'Himmler.

Karl May, de H.-J. Syberberg

Hitler, un film d'Allemagne, de H.-J. Syberberg



Le film tient compte de cette activation d'un fantasme sadique qui le traverse de part en part. Il sait qu'il est une fiction surveillée : nous n'avons pas Himmler à la bonne, et c'est le corps de l'acteur qu'on a à l'œil. Nous nous méfions de ce cinéma trop séduisant, et nous en voulons à sa peau. *Hitler* est un film qui va au-devant de ceux qui voudraient bien le brûler, au moins mentalement. Non, je crois, pour dire : brûlez-moi, mais brûlez-vous en peu, entre ce que je montre et ce que je dis, entre ce que je donne à rêver et à fantasmer, à votre pensée concrète au fascisme. Osez au moins faire la traversée de votre peur des images, de la peur de votre cinéma du fascisme, je ne suis ni le comptable ni le surveillant de ce qui vous en revient.

Tout à l'heure, je me posais la question : que sommes-nous pour ce cinéma, et qu'est ce cinéma pour nous? Difficile de répondre, *Hitler* n'est pas un film sur lequel on peut faire le point. Il nous travaille, nous fait balbutier sur des degrés de mémoires symboliques, esthétiques, historiques, qui produisent le référent – Hitler, fascisme, entre hier et aujourd'hui – comme la mise en acte de positions de mémoires différentielles. Il y a plusieurs cinémas dans ce cinéma, qui ne mixent pas leurs effets, mais qui, au contraire, désintriquent cinématographiquement le système bloqué des connotations qui ont produit, dans les images et dans les sons, le référent-fantôme du nazisme, et le catalogue de ses images de marque. C'est bien évidemment du cinéma qui a quelque chose à voir avec la psychanalyse, non pas comme système d'interprétation opérant, comme dans le romanesque traditionnel, dans une perspective herméneutique, mais avec l'acte psychanalytique, la séance. On comprend que ce film ne puisse que révulser les dogmatiques, les obsédés de la bête immonde qui gît en chacun de nous, refrain connu. Il faudrait, à chaque tour de disque, à chaque retour des figures, se boucher les oreilles, fermer les yeux. Attention, ici musique nazie, attention ici figuration nazie, et de ce genre d'évocation au fascisme, vous connaissez la suite.

Hitler est un film qui prend les spectateurs par leur petit côté kitsch, enfant, sentimental, pervers, pour leur dire que le cinéma est tout sauf une tragédie. Ni de la rêverie romanesque rétro, ni de la religion politiste media : c'est-à-dire très exactement un cinéma qui, par sa politique d'écriture, n'est ni obsessionnel, soupirant après des cadavres d'histoire et de cinéma derrière l'écran de la distance brechtienne, ni hystérique, surexposé par un maître-référent, opérant sous la férule d'un maître-montage, hanté par un maître-devoir. Ce cinéma lâche l'exigence d'un discours juste sur le fascisme, d'un point de vue juste qui devrait être, selon les dogmatiques, celui du peuple. Mais quel peuple, lorsque des millions d'allemands, ouvriers, paysans, petits-bourgeois, grands bourgeois, ont été le corps du tyran? Beaucoup plus urgente est apparue, à Syberberg, la nécessité de répondre à la censure permanente du fascisme par un acte de parasitage de sa logique actuelle, cette logique qui refait d'Hitler un chef d'État ordinaire, qui voudrait enfermer ses archives dans un musée, et la mémoire de ses contemporains avec. La réponse de Syberberg n'est qu'humour : se faire le domestique d'une marionnette et jouer avec elle au Diable, lui refaire une mémoire de magazine à quatre sous et butiner dedans, jouer au touriste de château hanté avec les souvenirs.

Et l'histoire dans tout cela? Elle ne revient que dans le travail de remémoration du film, sous forme de petits récits, comiques ou atroces, de potins qui n'intéressent généralement pas les hauts penseurs du fascisme, mais qui minorisent la mémoire symbolique de ceux qui n'ont pas cessé d'être les contemporains obscurs des figures qu'ils ont adorées de loin. Il y a dans ces potins, parfois, l'accent de l'adoration, de la fascination, de l'envie et de la vengeance basse qui fait basculer le sacrilège du côté d'un humour plébéien. Des accents plébéiens dans une fiction que beaucoup décréteront aristo, cela a de quoi surprendre. *Hitler*, c'est de la grande culture, et c'est aussi de l'histoire comme elle se raconte dans les magazines illustrés. Vous n'êtes pas au cinéma des actualités, par la magie de la lanterne, c'est comme si vous y étiez, vous êtes sollicités comme des lecteurs de magazines. Les lieux où Hitler et Eva Braun ont vécu, les décors de Ludwig et de Sissi, sont des documents d'archives, et vous vous promenez dedans, vous faites du tourisme. Les paysages sont des images, un acteur fait le geste de se courber pour passer sous une branche d'arbre, et vous prenez l'air dans une belle forêt allemande.

D'une certaine manière, le film de Syberberg interpelle son public intellectuel et artiste comme un public populaire. Et la force de conviction tranquille de son entreprise tient, je crois, tout entière dans ce geste de générosité qui, sans jamais laisser les crimes dans l'ombre, fait remonter la mémoire du vieux corps du tyran sans stigmatiser sa part d'enfance. Oser penser ceci : que le corps du tyran fut aussi un peuple d'enfants humiliés et offensés par un long, tenace et hargneux processus de ségrégation, porté par les politiques impérialistes de l'occident, sans lesquelles le national-socialisme ne serait jamais né en Allemagne. Mais cela, bien sûr, il faudrait aussi l'oublier.

Vu le film dans la belle salle du cinéma « La Pagode ». Après, je me suis pris à désirer l'avoir vu ailleurs, non pas coupé en quatre morceaux, mais en séance continue, avec quelques entractes, dans une de ces grandes salles de quartier rouges et or comme il n'en existe presque plus à Paris. Obstinément, faisant foule de tous ses échos.

Jean-Pierre Oudart



Paul Schrader (tournage de *Hardcore*) Photo Eric Kroll

TRAJECTOIRE DE PAUL SCHRADER

PRÉSENTATION
PAR SERGE TOUBIANA

Les lecteurs des Cahiers *ont sans doute en mémoire les articles de Paul Schrader sur Ozu Yasujiro - extraits de son livre paru en 1972 aux États-Unis :* Transcendantal Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer - *publiés dans le numéro 286 (mars 78), ainsi que la courte présentation du dossier qu'offrait Jean Narboni, dans laquelle il glissait une rapide biographie de Paul Schrader : 31 ans, a étudié le cinéma à UCLA, responsable de la revue* Cinema, *scénariste de* Yakuza, Taxi Driver, *réalisateur de* Blue Collar, *son premier film.*

Tout ça donnait envie d'en savoir plus. De passage à Los Angeles cet été, je remis en mains propres à Paul Schrader ce numéro des Cahiers, *avec l'idée d'obtenir de lui un entretien qui en dise plus long à nos lecteurs sur son itinéraire. Peut-être cet entretien permettra-t-il de faire mieux connaître en France la personnalité de Paul Schrader.*

Il est difficile de cacher l'immense plaisir qu'a visiblement eu Schrader à la vue de ce numéro Ozu, portant en couverture la photo de Voyage à Tokyo : *« A true delight ! Everything is pale compared to that », nous dit-il, avec un plaisir enfantin, constatant que des extraits de son livre étaient publiés. Je ne compris que plus tard, lors d'une deuxième visite chez lui, à Westwood, les raisons de cet enchantement, lorsqu'il montra fièrement la collection complète, reliée, des* Cahiers, *du numéro un au numéro 200 : « J'ai tous les numéros jusqu'à ce que la revue devienne marxiste », dit-il. Il faut, pour comprendre cette phrase, se reporter au numéro sur Ozu, ou lire l'entretien qui suit : le marxisme, pour des raisons qui tiennent aussi à sa biographie, ne fait pas du tout partie de la culture de P. Schrader.*

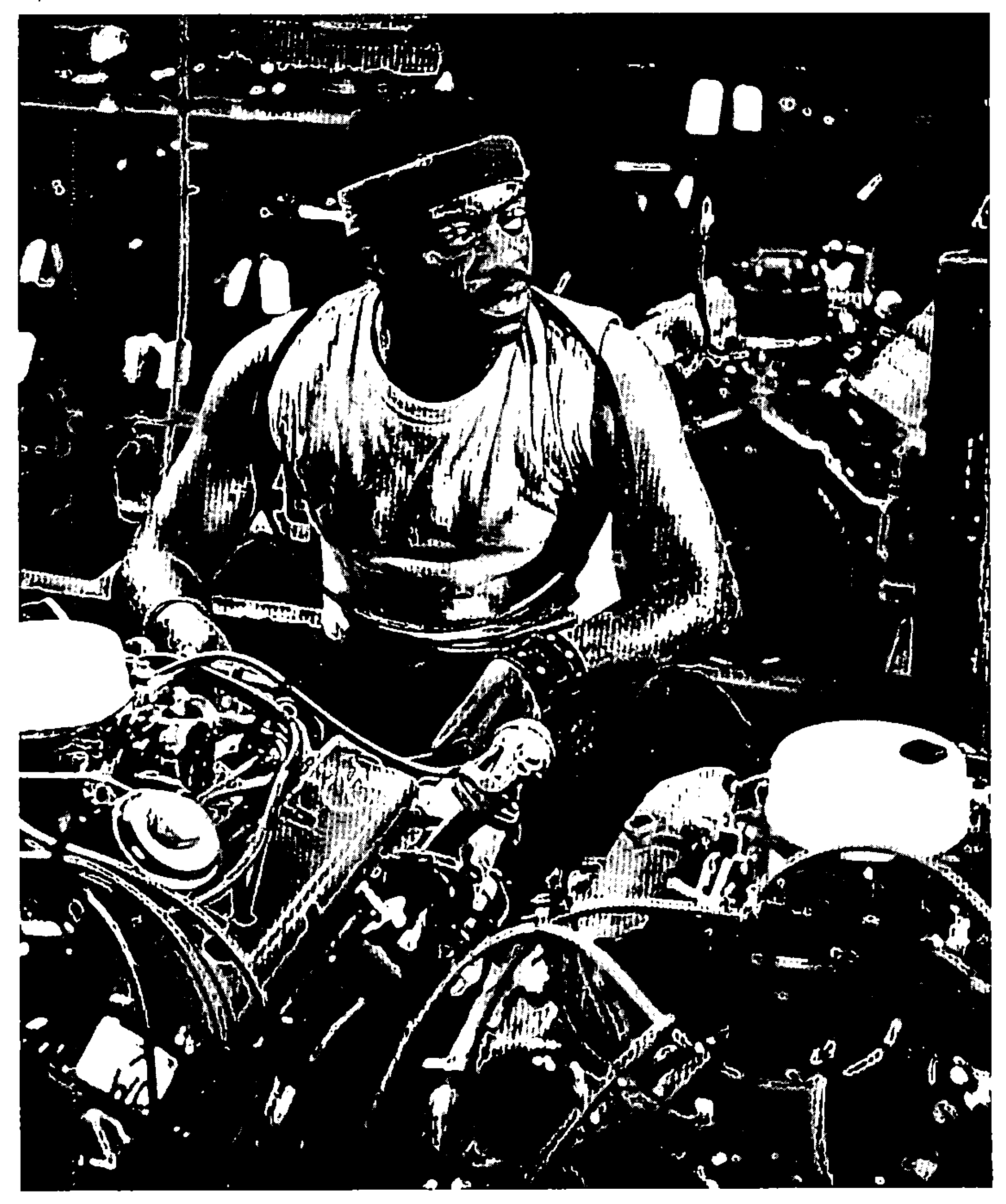
Paul Schrader est un des cinéastes les plus intéressants, aujourd'hui, à Hollywood. Pas seulement parce que sa personnalité est complexe ou sa biographie une des plus étranges qui soient : la lecture des extraits sur Ozu n'en laisse deviner qu'un aspect, qui serait l'attachement porté, depuis une dizaine d'années, à un certain cinéma d'auteur - le cinéma de Bresson, Dreyer, Ozu –, ou l'influence religieuse qui marque sa pensée (la notion de « grâce » dans cet entretien, ou l'usage de notions qui entourent la transcendance dans ses textes sur Ozu); elle laisse dans l'ombre une grande part du projet cinématographique de Schrader, sa pratique de scénariste, il est vrai postérieure, chronologiquement, à l'écriture de ce livre, puis enfin celle de cinéaste.

Pas seulement parce qu'il est un travailleur acharné qui écrit, chaque année, quatre ou cinq scénarios, qu'il vend cher aux studios hollywoodiens, quand il ne les met pas en scène lui-même. Surtout parce que, tout en étant un scénariste et un metteur en scène (il dit dans cet entretien l'importance qu'il voit à poursuivre ce travail d'écriture, qui ne recoupe pas toujours son désir de réaliser lui-même) en pleine ascension à Hollywood (le fait qu'il ait vendu son premier script - le troisième dans l'ordre d'écriture - à un studio pour le prix de 300.000 dollars est une sorte d'exploit), il lui arrive de douter de son travail, il peut encore s'interroger sur ses orientations, chercher sa voie.

La grande force de Schrader, et cette force est quelque chose d'assez rare à Hollywood aujourd'hui, c'est visiblement l'écriture. Parce qu'il vient de la critique, parce qu'il sort d'une école de cinéma réputée (UCLA, d'où sont sortis bon nombre de jeunes cinéastes américains, comme Coppola, Scorsese, Lucas, Caroll Ballard, etc), ou par habitude d'écriture tout simplement, Schrader écrit et il écrit vite : un scénario lui prend trois ou quatre semaines de travail, une fois que l'idée a eu le temps de germer dans sa tête pendant de longs mois. On dit aussi que ses scénarios sont d'une grande précision, que le moindre détail y est indiqué, consigné; pour Taxi Driver, *Scorsese n'aurait eu qu'à suivre les indications du script pour sa mise en scène.*

Il est peut-être prématuré d'avancer que Schrader est un auteur, mais la trajectoire qui l'amène de la critique, en passant par l'étude du cinéma, à l'écriture scénarique puis à la mise en scène, est complète. Elle dessine les conditions minima *qui font qu'un cinéaste peut être défini comme un auteur; mais pour voir tout l'intérêt de cette trajectoire, sa* singularité, *il faut se replacer dans le contexte actuel d'Hollywood : rares sont les cinéastes capables de parcourir une telle distance, celle qui sépare l'écriture du scénario de la mise en scène proprement dite. Le fait que Paul Schrader s'y emploie mérite toute l'attention. Le fait qu'Hollywood l'accepte – pour le moment pleinement, sans contradictions – peut devenir, à terme, le symptôme d'un nouvel état d'esprit du cinéma américain (le cinéma américain lié aux studios, le cinéma de la côte Ouest) d'aujourd'hui à l'égard des auteurs. - S.T.*

Yaphet Kotto dans *Blue Collar*



ENTRETIEN AVEC PAUL SCHRADER

Paul Schrader. Critique, j'ai dû écrire trois ou quatre articles dont je suis vraiment fier. J'aime particulièrement un texte sur le dessinateur américain Charles Eames, qui fait aussi des courts métrages. C'était intitulé « La Poésie des idées ». Je pense que c'est mon meilleur article. J'en ai également écrit un que j'aime beaucoup sur Rossellini, sur *La Prise du pouvoir par Louis XIV,* et un autre sur Budd Boetticher.

Cahiers. *Avez-vous commencé* American Gigolo?

Schrader. Je sors d'une rencontre avec John (Travolta). John commence à se préparer pour le film. Le tournage doit commencer le 1er janvier. Je serai à Paris en octobre pour montrer *Blue Collar* au Festival, le film sortira ensuite en salles. En Angleterre, il sortira après le Festival de Londres qui a lieu en novembre.

Cahiers. *Quel sera le titre français?*

Schrader. Je n'en ai pas la moindre idée, mais il me semble que « blue collar » signifie quelque chose en français, non?

Cahiers. *Il y a un équivalent : les cols bleus.*

Schrader. Ce n'est pas terrible, c'est trop symbolique. Il faudra peut-être en changer.

Cahiers. *Nous vous connaissions par votre livre* « Ozu, Bresson, Dreyer » *et vos scénarios* (Taxi Driver, Yakuza). *Comment êtes-vous devenu réalisateur?*

Schrader. Je n'ai absolument pas suivi un parcours normal. Quand j'étais à l'école, je voulais être pasteur, je suis entré au Collège pour être avocat. Là, j'ai décidé d'être journaliste car je ne m'entendais pas assez bien avec les gens. Journaliste, je me suis intéressé au cinéma, j'ai donc décidé d'être critique de films et je suis allé à UCLA (University of California of Los Angeles).

Cahiers. *C'est Pauline Kael, que vous aviez rencontrée à New York, qui vous a conseillé d'aller à UCLA?*

Schrader. En effet, et c'est sa recommandation qui m'a permis d'y entrer. Sinon, je n'aurais jamais pu, car je venais d'une école religieuse, je n'avais aucun passé de cinéma, j'avais alors vu peut-être une douzaine de films. Très peu de films.

Cahiers. *A l'âge de 18 ans vous n'aviez pas vu un seul film, est-ce vrai?*

Schrader. Oui. Parce que les films étaient interdits par l'Eglise. Je suis donc venu ici, j'ai obtenu un diplôme de théorie du cinéma, pas de réalisation. Puis je suis allé à l'AFI (American Film Institute) et en même temps je travaillais comme critique. J'ai écrit chaque semaine pendant un an et demi pour le « Los Angeles Free Press ». J'ai dirigé la revue « Cinema » pendant deux ou trois ans. J'ai également fait quelques travaux personnels et j'ai écrit ce livre.

Cahiers. *Comment vous êtes vous familiarisé avec Ozu, Bresson, Dreyer? C'était à UCLA?*

Schrader. Eh bien, quand j'ai décidé de devenir critique de films, je m'y suis consacré complètement. Les deux premières années de mon séjour à Los Angeles, je tenais un journal des films que je voyais. A la fin de la première année, j'ai fait un calcul rapide : j'avais vu à peu près vingt films par semaine. Durant toute cette première année, j'ai vécu en sauvage : ni rendez-vous ni amis, j'allais aux cours et je voyais des films; il me fallait apprendre. Tout bêtement, je n'avais pas vu de films. Donc, j'étudiais le cinéma. Et, bien sûr, j'étudiais tout. J'ai pris conscience que j'avais une position unique en son genre, puisque je m'intéressais à la fois à la théologie et au cinéma. Les gens que je connaissais qui appréciaient vraiment la théologie n'aimaient pas le cinéma ou alors c'était le style clergé dans le vent, vous voyez, prêtre avec médaille de la paix autour du cou. D'autre part, les gens que je connaissais qui aimaient le cinéma, étaient très peu concernés par les valeurs spirituelles. Ce n'est pas que je me sentais mûr ou assez savant pour écrire ce livre, mais j'ai eu le sentiment que si je ne l'écrivais pas maintenant je ne l'écrirais jamais. J'ai donc décidé de l'écrire, en tant que jeune homme, sachant parfaitement que j'aurais dû l'écrire dix ou quinze ans plus tard. C'était en quelque sorte une preuve de mon existence et je voulais aussi que ces idées que j'avais ne soient pas complètement perdues. C'est pourquoi le livre est extrêmement prudent et très sémantique car je ne me sentais pas qualifié pour évoluer librement dans ces domaines philosophiques et théologiques. J'ai essayé de préciser chaque pas que je faisais dans les écrits de gens comme Coomaroswamy, Van der Leeuw, Dewey.

J'essayais d'assurer chaque pas avant d'en faire un autre. C'est pourquoi c'est un livre plutôt illisible et assez soporifique. Mais je suis très très heureux de l'avoir écrit, il a permis cette rupture avec toute une part de ma vie - l'éducation religieuse, l'école de théologie. Tout cela a décanté et j'ai pu avancer. Je suis dans une position unique, celle de n'avoir pas vu de films, enfant. Je n'ai aucune mémoire adolescente de cinéma. Ma seule mémoire de cinéma est celle d'un adulte. Donc, contrairement à beaucoup de mes amis, mon désir n'est pas de faire les films que j'ai aimés enfant, les films sur le bon vieux temps, parce qu'il n'y a pas de bon vieux temps cinématographique pour moi. Bons ou mauvais, il y a aujourd'hui une tendance à faire des films de retour au vieux cinéma, même Marty Scorsese dans *New York, New York* ou *Wind and the Lion* (John Milius) ou *Star Wars,* tant de films plongent complètement en arrière. Eh bien moi, je n'ai rien à aller chercher en arrière parce que je n'ai pas de souvenirs. C'est pourquoi tout ce que j'ai fait est au présent - ce que je sens maintenant, les problèmes que je vois autour de moi maintenant.

Quand j'ai pu voir des films je suis d'abord allé vers Bergman, Fellini, Ozu, Antonioni, Bresson. Je venais au cinéma en adulte, avec toute une culture, et ce qui m'attirait c'était les films intellectuels. C'est seulement plus tard que j'ai commencé à aimer le cinéma comme un enfant, commencé à saisir le plaisir du mauvais cinéma, commencé à prendre vraiment goût aux westerns, aux films noirs, ceux de Ford, de Hawks, et à me rendre compte que ce sont de bons films en fait, à réaliser quel talent a ou avait Budd Boetticher. Je n'ai pas compris cela tout de suite. J'ai été pendant un certain nombre d'années trop impliqué dans l'intellect.

Cahiers. *C'est très inhabituel !*

Schrader. Cela m'a donné un point de vue intéressant et très personnel, du coup je n'ai aucun sens de la compétition. Je n'ai jamais l'impression que quelqu'un fait la même chose que moi, cela ne me préoccupe jamais vraiment. Si j'écris un scénario et que j'apprends que quelqu'un d'autre est en train d'écrire un scénario sur le même sujet, comme c'est arrivé il n'y a pas si longtemps, cela ne me préoccupe pas du tout. Je n'arrive pas à concevoir que nous puissions écrire quelque chose de semblable, que quelqu'un puisse baigner dans les mêmes eaux que moi. Personne ne pouvait écrire *Taxi Driver.* Je n'ai jamais eu peur qu'on me prenne l'idée. Personne ne va écrire *American Gigolo...*

Cahiers. Est-ce que votre passion pour le cinéma date de l'époque où, ayant quitté votre famille, vous avez voyagé, vous êtes venu à New York et vous avez commencé à voir des films?

Schrader. La passion a commencé au collège, quand les films étaient interdits et qu'ils devinrent par là-même un pôle d'attraction pour moi. C'était une façon d'être à la fois révolté et intelligent. Evidemment, les premiers films vers lesquels je me suis dirigé furent les films théologiques et sacrilèges, *Le Septième sceau, Viridiana.* C'était les seuls films qui pouvaient intéresser l'étudiant en théologie. J'étais très très branché sur *Ordet,* quand j'étais au collège.

Cahiers. *Pensez-vous que vos amis qui allaient voir des films, alors que vous étiez en religion, faisaient du cinéma une religion, de la même façon que vous qui ne voyiez pas de films?*

Schrader. Je suis très exigeant en ce qui concerne l'emploi des mots. J'aime que les mots disent ce qu'ils sont supposés signifier. Je pense par exemple que « film noir » fait référence aux films en noir et blanc. Quand des critiques parlent d'un « film noir en couleurs », pour moi c'est une contradiction dans les termes. Pour moi, le film noir date des années 1946-1953, et ce sont des films en noir et blanc. Le mot religieux ne peut s'appliquer qu'à des films traitant de religion. Bresson est bien évidemment concerné par les problèmes religieux, Rohmer aussi, Godard non, Truffaut non plus.

Cahiers. *D'accord. Et comment avez-vous fait le saut du cinéphile au scénariste puis au réalisateur? A ce moment-là, saviez-vous que la plupart des réalisateurs de la Nouvelle Vague étaient des critiques de cinéma?*

Schrader. Bien sûr. Mais en réalité beaucoup de cinéastes ont commencé comme critiques. Ce n'est pas un phénomène isolé, comme on le croit. Dans le monde entier il en est ainsi : Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Gavin Lambert en Angleterre, Bertolucci, Bellocchio, étaient des critiques. Frank Nugent-l'homme qui a écrit *Stagecoach* - était le critique du « New York Times ». Ainsi donc, je travaillais comme critique et je crevais de faim. Dans ce métier, il n'est pas possible de gagner sa vie avant - dans ce pays du moins - avant d'avoir à peu près 30 ans. Pauline Kael a dit un jour qu'elle ne gagnait jamais plus de 4000 dollars par an comme critique jusqu'à ce qu'elle ait 40 ans.

Souvent des journaux demandaient à Pauline de leur recommander des critiques et quand j'avais à peu près 26 ans elle a pensé à moi pour un travail quelque part à Seattle ou Chicago - critique pour un journal. Et en un sens c'était tout ce à quoi j'aspirais : avoir un métier, influencer une communauté, créer une œuvre, travailler comme critique. Et j'ai eu peur. C'était à Noël et je lui ai dit : « Puis-je disposer de deux semaines pour réfléchir? » En effet, bien que je n'eusse jamais essayé d'écrire un scénario, j'aurais haï passer le reste de ma vie à me demander si je n'aurais pas mieux fait de... et je lui ai donc dit : « Donnes-moi deux semaines pour réfléchir ». Elle m'a répondu; « Non, ils veulent une réponse ». Alors j'ai dit : « Bon, dis-leur que je ne peux pas ». J'ai regagné Los Angeles et j'ai commencé - le jour même où je suis rentré - à écrire un scénario. Il était clair qu'une décision avait été prise et cette année-là j'ai écrit un scénario, la seule chose que je n'aie jamais vendue. C'est là que j'ai appris à écrire. J'apprenais la discipline.

Cahiers. *Comment ça s'appelle?*

Schrader. « Pipeliner ». C'est l'histoire d'un type qui travaille sur les pipelines et c'était un sujet tout à fait intime, personnel et adolescent, qui avait ses admirateurs - pas moi - et ça m'a appris beaucoup de choses. Puis j'ai essayé de le vendre, de trouver des gens intéressés à le faire. C'est là que j'ai beaucoup appris sur les affaires, en observant les gens et en voyant leurs réactions, en essayant de comprendre comment se font les choses, de telle sorte que lorsque j'ai écrit le suivant, *Taxi Driver...*

Cahiers. *Aviez-vous pris contact avec les grandes compagnies?*

Schrader. Je suis allé partout. J'ai essayé de trouver de l'argent privé, je suis allé voir les compagnies, j'ai rencontré tous ceux qui voulaient bien déjeuner avec moi. Je suis allé au Canada et j'ai rencontré plein de Canadiens pour essayer de les intéresser au film.

Cahiers. *Ce film, pensez-vous le faire un jour?*

Schrader. Non. Il est dans les tiroirs et c'est là qu'il est le mieux. Je pense qu'il ne devrait pas être fait. C'est un scénario très intéressant, riche d'une espèce de juvénilité - moins que *Taxi Driver :* un jeune homme mourant retourne chez lui, dans

le Nord du Michigan, dont je suis originaire, pour finir ses jours dans la compassion de sa communauté. Il trouve un travail sur un pipeline, l'hiver, et a des rapports avec plusieurs personnes de la communauté. Il a une aventure avec la femme d'un vieil ami, etc, et à la fin du film une personne a été tuée, une autre s'est suicidée, et une troisième a quitté la ville, il a détruit la vie de tous ses amis, et lui est toujours en vie, ne montrant aucun signe de mort. Sa complaisance et sa morbidité ont gâché la vie des autres et lui-même est toujours bien vivant. Il croyait avoir droit à certains privilèges parce qu'il était mourant, il croyait qu'il pouvait démolir la vie des autres.

Cahiers. *C'est une histoire très intéressante.*

Schrader. Peut-être faudrait-il que je la récrive. Je pourrais le faire. Ensuite, lorsque j'ai écrit *Taxi Driver,* j'ai compris un peu mieux comment le faire marcher. Puis j'ai écrit *Yakuza* qui s'est vendu - c'est la première chose que j'aie vendue - très cher.

Cahiers. *300.000 dollars?*

Schrader. Oui. Il y a eu une vente aux enchères. 16 compagnies étaient intéressées et les offres ont grimpé, grimpé.

Cahiers. *Vous aviez un bon agent?*

Schrader. En fait, à l'époque je n'avais pas d'agent. Quand j'ai réalisé que ça pouvait marcher (je l'avais montré à quelqu'un qui m'en avait offert 50.000 dollars), je suis allé voir l'homme qui avait la réputation de meilleur commissaire-priseur de la ville et je lui ai demandé de s'occuper du scénario, ce qu'il a fait.

Cahiers. *Comme agent?*

Schrader. Comme un agent qui serait un spécialiste de ce genre de vente.

Cahiers. *S'agit-il littéralement d'une vente aux enchères?*

Schrader. Voilà ce qui arrive dans ces cas-là : le scénario circule. On ne prend aucune offre. L'agent dit : « Ne me faites pas d'offre, je ne les accepte pas. » Au moment voulu, il appelle tous ceux qui sont intéressés et leur dit : « Vendredi matin à 9 heures, nous prenons les offres ». Alors les offres arrivent, il les entasse et le dimanche à midi il appelle tous ceux qui sont encore là et dit : « Lundi à midi nous concluons le marché ». Et quel que soit le prix le plus élevé à ce moment-là, c'est la fin. Voilà ce qu'on appelle une vente aux enchères. C'est une vente aux enchères. Mais c'est très rare car on ne peut faire cela qu'avec un scénario ou un livre complètement libre de tout investissement antérieur. J'ai ensuite bénéficié de la publicité apportée par cette vente, j'en ai profité pour écrire et vendre d'autres choses, je l'ai fait aussi rapidement que possible.

Cahiers. *Vous avez vendu* American Gigolo *500.000 dollars?*

Schrader. 250.

Cahiers. *J'ai entendu dire que vous n'étes pas content de ce qu'a fait Sidney Pollack de* Yakuza...

Schrader. Je crois que même Sidney reconnaîtrait que le film a été un échec, il n'a pas marché, vous savez. Il n'est pas venu à bout de ce dans quoi il s'était embarqué. Ce qu'il avait l'intention de faire n'avait rien à voir avec ce que j'aurais aimé qu'il fît, même si j'étais bien disposé à son égard. J'aurais préféré un autre genre de film mais j'aurais été heureux qu'il réussisse à faire ce qu'il projetait. Un scénariste ne devrait jamais imposer un style à un réalisateur.

Ceci ne s'applique pas à *Yakuza,* mais envisageons la situation suivante : on a un scénario A qui va être mis en scène par le réalisateur B, il ne faut pas essayer de faire faire un film A à un réalisateur B parce qu'il n'y arrivera pas et il fera un film C. Au contraire, il faudrait encourager le réalisateur B à faire le meilleur film B possible afin d'obtenir un bon film B. Eh bien sûr il ne faut pas demander à Sidney Pollack de faire un film de Bergman, il faut lui demander de faire le meilleur film de Sidney Pollack. Beaucoup de scénaristes commettent cette erreur. Ils se fantasment dans le rôle du réalisateur alors qu'au contraire leur travail est d'être scénariste et, une fois que le réalisateur est engagé, de l'aider à réaliser le meilleur film possible, même si cela implique une transformation importante du scénario. Et si c'est trop douloureux on devrait s'éloigner un peu et laisser la place à quelqu'un d'autre.

Cahiers. *Dites-vous cela maintenant ou aviez-vous cette attitude à l'époque?*

Schrader. J'ai toujours pensé cela. C'est la loi du marché, vous savez. Je fabrique cette chaise, et si je la vends à un fanatique blanc de l'Alabama, je ne peux pas lui dire qu'il faut qu'il laisse les Noirs s'asseoir sur cette chaise. Je la lui ai vendue en toute connaissance de cause, et l'usage qu'il veut faire de cette chaise c'est son affaire. C'est ce qui arrive quand on vend un scénario. On vend quelque chose à quelqu'un.

Cahiers. *Quand vous avez vendu votre scénario, vous ne saviez pas que ce serait Sidney Pollack qui le réaliserait?*

Schrader. Non, mais je l'ai vendu à la Warner et je savais qu'ils avaient le pouvoir de choisir le réalisateur. Conformément au contrat, ils devaient proposer le scénario aux trois premiers réalisateurs de mon choix, ce qu'ils firent, et comme aucun ne voulut le tourner, c'était à la Warner de décider. Depuis, j'ai travaillé de façons différentes. J'ai constitué des équipes. Scorsese, De Niro, moi-même et Michael et Julia Phillips formons une équipe et nous vendons en « package ». C'est une façon différente de procéder. Keitel, Pryor et moi-même formions une équipe, nous nous sommes vendus en « package ».

Cahiers. *Vous avez arrangé ces « packages » parce que vous ne vouliez plus être déçu?*

Schrader. Dans ce cas précis je voulais avoir un certain contrôle. Je suis maintenant en train d'écrire un scénario que je compte vendre - je conclus l'affaire ces jours-ci - ce sera une vente au forfait toute simple. Je donne le scénario à une compagnie et ils peuvent en faire le « package » qu'ils désirent. Il s'agit d'un « divertissement » (« entertainment ») comme disait Graham Greene, d'une histoire tout à fait bon genre, que je n'ai ni le temps ni l'envie de réaliser.

Cahiers. *Quand avez-vous trouvé le temps de l'écrire?*

Schrader. Le matin entre 1 heure et 3 heures. C'est mon deuxième scénario cette année, en plus de la réalisation de *Hardcore.* J'ai écrit *Raging Bull* que Scorsese et De Niro commenceront à tourner en janvier. *Blue Collar* est en distribution et je prépare *American Gigolo.* Et il y aussi pour l'année prochaine un film que je produis, que j'ai écrit et qui sera réalisé par Joan Tewkesbury : *Old Boyfriends.*

Cahiers. *Combien de temps passez-vous à l'écriture d'un scénario?*

Schrader. Entre trois et quatre semaines.

Cahiers. *Il paraît que vous travaillez avec votre frère?*

Schrader. J'ai écrit deux scénarios avec lui, je les appelle mes « nocturnes » car je les écrivais la nuit tandis que le jour j'en écrivais un autre. Quand j'écrivais le scénario du jour, une situation me venait à l'esprit, j'avais une idée pour un autre scénario. Je voulais faire les deux mais je n'avais pas assez de discipline pour les écrire simultanément, j'ai donc mis mon frère sur ces deux coups. Ainsi, j'écrivais *Hardcore* ou *Hank Williams* pendant la journée, et le soir j'avais rendez-vous avec mon frère. Je travaillais à partir d'un canevas très structuré, je disais : « Bon, dans la prochaine scène, untel rencontre une telle ici, il arrive telle chose, elle est habillée de telle façon, lui de telle autre, bon, bon, il marche, il s'en va, elle dit ça... ça prend trois pages. » Il partait, il écrivait 4/5 pages. Il me les apportait, je les récrivais, etc. C'est comme ça que nous avons travaillé, nous nous voyions tous les soirs, je lui donnais la scène suivante et lui celle qu'il avait écrite le jour précédent, que je récrivais.

Cahiers. *Une véritable usine !*

Schrader. C'était la seule façon d'y arriver tout en travaillant le jour sur l'autre scénario. Ainsi en 1976 j'ai pu en écrire cinq : *Hardcore, Blue Collar, American Gigolo, Old Boyfriends* et *Hank Williams,* qui est un scénario immense que je vais tourner après *American Gigolo.*

Cahiers. *C'est quoi* Hank Williams?

Schrader. Hank Williams, le chanteur Country and Western. Une biographie de ce chanteur qui a vécu au début des années 50 et qui est mort très jeune.

Cahiers. *Pourquoi continuez-vous à écrire des scénarios?*

Schrader. J'adore ça. C'est bien plus excitant que tourner ou monter.

Cahiers. *Ce n'est pas du tout dans la tradition hollywoodienne...*

Schrader. Non, mais c'est l'étape du travail que je préfère. Et en plus j'adore écrire pour Scorsese et De Niro. C'est le pied ! D'ailleurs je vais en faire un autre pour Marty. Je ne sais pas quand mais c'est décidé, nous ferons *La Dernière tentation du Christ,* une adaptation de Nikos Kazantzakis. Je l'ai dans la tête. J'en ai cinq dans la tête en ce moment et ils sont là depuis plus d'un an, j'en ai marre d'essayer de m'en souvenir. En plus, c'est une grande idée commerciale, un bon film de spectacle. Je me suis donc dit : « Merde, à la fin il faut que je mette ça sur papier ! »

Cahiers. *Comment travaillez-vous? Vous dictez, vous tapez à la machine, vous écrivez au stylo?*

Schrader. Je vous montrerai.

Cahiers. *Combien de pages faites-vous en général?*

Schrader. Entre 105 et 115. Mais je ne commence pas à écrire avant de savoir exactement ce que je vais faire. Pour être franc, j'y travaille en ce moment, ça s'appelle *Covert People.* Ça s'appelait *Good Americans,* je viens de changer. Voici la liste de toutes les séquences.

Cahiers. *Vous commencez par le début?*

Schrader. Oui. Voici donc la liste des séquences du film. Voici le nombre de pages que j'ai prévu de faire pour chacune et voici le nombre de pages que j'ai faites. Chaque fois que j'ai terminé une séquence, je fais une croix rouge dessus et je mets en face le nombre réel de pages. Selon mon plan, pour la prochaine scène, je devrais en être à la page 33 1/2, en fait j'en suis à la page 30. J'ai trois pages et demie d'avance et je sais pourquoi. En fait je n'en ai que 2 mais j'ai été un peu plus vite que prévu, ce qui est une bonne chose. Ça fera dans les 118 pages probablement. Pour *American Gigolo,* j'avais prévu 114 pages, à la page 70 j'avais 3 pages de moins, et à la 90 j'en avais 2 de plus, finalement j'en ai fait 113. J'aime travailler de cette façon, c'est comme courir un mille mètres. Quand on court on reconnaît chaque maison et à chacune on peut savoir si on est en avance, en retard ou dans les temps. On veut arriver à la fin en ayant utilisé toutes ses forces, on ne veut pas se fatiguer trop tôt ni avoir de la force inemployée. De cette façon on peut calculer. Les films sont dépendants d'un cadre de temps fermé. Il faut comprendre le cadre. Comme un peintre. Comme lui, on ne peut déborder le cadre. C'est la règle. On vous donne deux heures et sauf exceptions rares, on ne peut pas vraiment l'enfreindre.

Cahiers. *Quand vous travaillez pour un autre, êtes-vous aussi précis?*

Schrader. Je travaille de la même façon. J'essaye d'écrire un bon scénario. Je ne pense pas à la réalisation. J'essaye de penser uniquement à la narration. Raconter l'histoire. Un scénario, c'est une histoire et des personnages. Il faut que l'histoire et les personnages fonctionnent. Je m'efforce de ne pas penser aux images, ni au montage. Ensuite, en tant que réalisateur, on se rapporte à ce qu'on a écrit et on le voit en termes d'images, on l'adapte en images.

Cahiers. *Quand vous écrivez, vous ne pensez pas en images?*

Schrader. Rarement. J'essaye de ne pas le faire. Je décris des espaces très simplement. Évidemment, il faut un rythme extérieurs-intérieurs, un rythme exposition-action, etc, mais tout ça fait partie du métier.

Cahiers. *Vous écrivez les dialogues?*

Schrader. Non, il y a peu de dialogues, là. Mais les dialogues c'est vraiment très facile.

Cahiers. *En général, vous les écrivez après?*

Schrader. Pour celui-ci je ne sais pas encore. La première écriture a tellement bien marché que je ne sais pas encore s'il y en aura une deuxième. En général j'en fais deux et la première est toujours plus courte. J'ai fait ce genre de diagramme pour presque tout ce que j'ai écrit. Par exemple pour *American Gigolo,* j'ai mes deux protagonistes, Julian et Michelle, ils se rencontrent 8 fois au cours du film. Ils ont 8 scènes ensemble. En regardant ces feuilles, je peux voir tout ce qui arrive entre ces 8 rencontres et à quel moment ça se situe. *American Gigolo* c'est le contraire de *Taxi Driver. Taxi Driver,* c'était l'histoire d'un homme qui gardait tout à l'intérieur, qui ne laissait rien sortir jusqu'à l'explosion finale. Là, c'est un homme qui extériorise tout, il ne laisse rien entrer, à la fin il implose et il

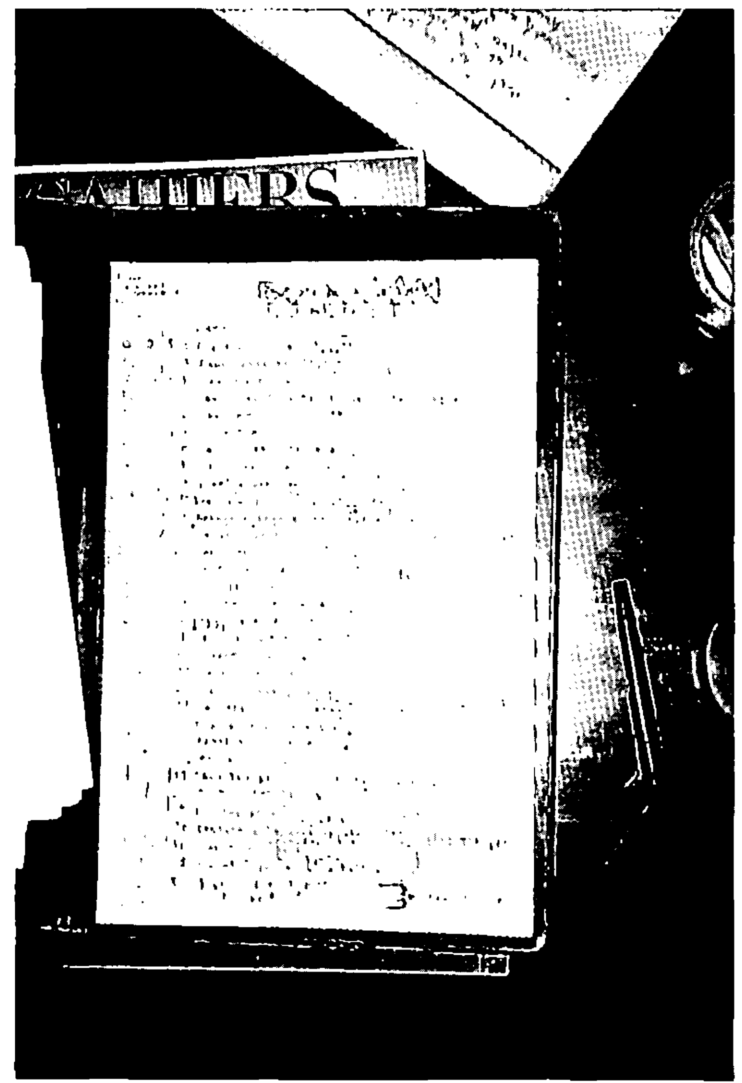
accepte l'amour, la grâce. *Taxi Driver* était un film sur la rédemption par la culpabilité et le sang. *American Gigolo* est le premier film que j'ai écrit sur la grâce, c'est-à-dire l'acceptation du bien à l'intérieur de soi.

Cahiers. *C'est un film violent?*

Schrader. Non.

Cahiers. *Une comédie?*

Schrader. Non. C'est l'histoire d'un jeune gigolo américain contre qui on a monté une accusation de meurtre et qui tombe amoureux. Il y a un détective dostoievskien qui parle comme dans *Pickpocket* et une femme qui tombe amoureuse de lui dont il accepte finalement l'amour, un peu comme le personnage du film de Bresson. C'est l'introduction de la grâce dans sa vie. Et la fin est très proche de celle de *Pickpocket.* Il accepte la grâce de cette femme dans sa vie. Donc, en fait, ma nouvelle ligne - comme dirait un grand couturier - n'est pas trop violente. Je crois que ces 3 dernières années, j'ai dû tuer 5 personnes en tout : une dans *American Gigolo,* une dans *Blue Collar,* une dans *Hardcore,* personne dans *Old Boyfriends,* personne dans *Hank Williams,* personne dans *Raging Bull* et je pense en tuer 3 dans celui que je suis en train de faire. C'est donc un rendement plutôt maigre. Je ne mérite plus ma réputation de violent, me semble-t-il.



Le script de *Covert People.*

Cahiers. *Pourquoi êtes-vous passé à la réalisation avec* Blue Collar?

Schrader. Plusieurs occasions m'avaient filé sous le nez. J'allais réaliser *Rolling Thunder,* j'avais fait la préproduction, la distribution, les repérages, le budget, et le film est alors passé à une autre compagnie qui a choisi un autre réalisateur, un autre scénariste, un autre acteur. J'ai tiré les leçons de cette expérience. J'allais réaliser *Hardcore,* on me l'a enlevé et Warren Beatty devait le faire. Ça n'a pas marché non plus avec Warren et j'ai appris beaucoup de choses de cette histoire. Il m'est en quelque sorte apparu que les deux sources de pouvoir dans cette ville sont les acteurs et l'argent. Il faut s'allier à l'une des deux. Comme je ne connaissais pas de financier, il me fallait trouver des acteurs qu'ils financeraient. C'est ainsi que je me suis arrangé avec Pryor et Harvey Keitel. Nous avons ensemble fait un budget suffisamment bas et nous avons demandé un financement à la TAT - une grosse compagnie de production télé - et ils se sont portés garants d'une certaine somme. Il leur incombait de trouver le reste, ce qu'ils firent. Nous avons pu faire le film. Voilà comment j'ai monté l'affaire. Avec *Old Boyfriends,* ça s'est passé à peu près de la même façon mais pour un autre réalisateur. Je ne pensais pas être la bonne personne pour réaliser ce film et je me suis arrangé pour que ce soit quelqu'un d'autre.

Cahiers. *Qui ça?*

Schrader. C'est Joan Tewkesbury, celle qui a écrit *Nashville.*

Cahiers. *Et Talia Shire joue dedans, n'est-ce pas?*

Schrader. Oui. Les choses s'arrangent d'une façon ou d'une autre. Je suis maintenant dans une position où je peux choisir, je suis en effet suffisamment « bankable ». Je n'ai plus besoin de faire des coups comme avant.

Cahiers. *Avez-vous utilisé l'argent que vous avez gagné avec* Taxi Driver *pour* Blue Collar?

Schrader. Non. D'ailleurs, je n'avais pas gagné autant que vous pouvez le penser. Il faut bien voir qu'après les différentes taxes et charges, je ne perçois que 20-25 cents sur un dollar. Donc si je gagne 100.000 dollars, en fait j'ai à peu près 20.000 ou 25.000 dollars à dépenser. Ça fait moins d'argent qu'on ne le croit. Quoiqu'il en soit, il y a toute cette histoire de « self-promotion » créatrice. On se sert de ces chiffres pour promouvoir son image de marque. Chaque fois qu'on parle de mon film dans un magazine national, on peut dire que la caisse enregistreuse tinte. En effet, le producteur moyen n'est pas sûr de lui, s'il peut engager un scénariste ou un réalisateur qui a l'appui des media, il se sent plus solide et il payera plus le type qui a eu de la publicité. Il pense que si le « New York Times » dit qu'il est bon c'est sans doute qu'il est bon car vraiment il n'est sûr de rien ! C'est pourquoi on se sert de ces chiffres pour accumuler du pouvoir. S'il est dit que vous avez vendu un scénario un demi-million de dollars, les gens vous traitent avec plus de respect, on vous donne des réponses plus rapidement et on vous croit quand vous dites certaines choses.

Cahiers. *Quel était le budget de* Blue Collar?

Schrader. Deux millions de dollars. C'est le moins cher qu'on puisse faire aujourd'hui dans ce pays. Je parle des films avec les syndicats. Un film en dehors des syndicats peut coûter moins cher que ça.



Borah Silver (le contremaître) et Richard Pryor dans *Blue Collar*

Cahiers. *Est-ce que* Blue Collar *a remboursé ses frais?*

Schrader. Oui, ici il a rapporté un peu d'argent. On croit souvent que, ou bien la compagnie rentre juste dans ses frais, ou bien les participants gagnent réellement de l'argent. Mais entre les deux il y a une espèce de zone démilitarisée dans laquelle tombent les films. Celui-ci a rapporté de l'argent mais on n'en a pas vu la couleur !

Cahiers. *Cela a-t-il posé des problèmes de tourner* Blue Collar *dans une usine où travaillent des Noirs?*

Schrader. Ça a été difficile, si c'est ce que vous voulez dire. Très difficile. Nous voulions une grosse boîte, un des quatre grands : Ford, General Motors, Chrysler, American Motors, mais ils n'ont pas voulu entendre parler de nous. Ils savaient ce qu'on voulait faire. Et c'est finalement dans Checker Motors - qui fabrique les taxis - que nous avons pu entrer.

Cahiers. *Est-ce que ça a posé un problème, non pas de trouver une usine, mais de convaincre des producteurs hollywoodiens de tourner un film dans une usine? A ma connaissance il n'y a pas d'autre film américain qui se passe dans une usine. Pas plus qu'en France aujourd'hui, d'ailleurs.*

Schrader. Oui, il y a deux niveaux de difficulté. Trouver un financement pour un film qui se passe dans une usine, et bien sûr la réalisation proprement dite. Nous avons réussi à trouver de l'argent grâce au « package » que nous avions formé et du prix auquel nous le vendions. Richard Pryor ici, ça vaut quelque chose. Il n'est pas très connu à l'étranger mais ici oui.

Cahiers. *Et est-ce que du fait que les deux vedettes étaient noires il a été difficile de trouver un lieu de tournage?*

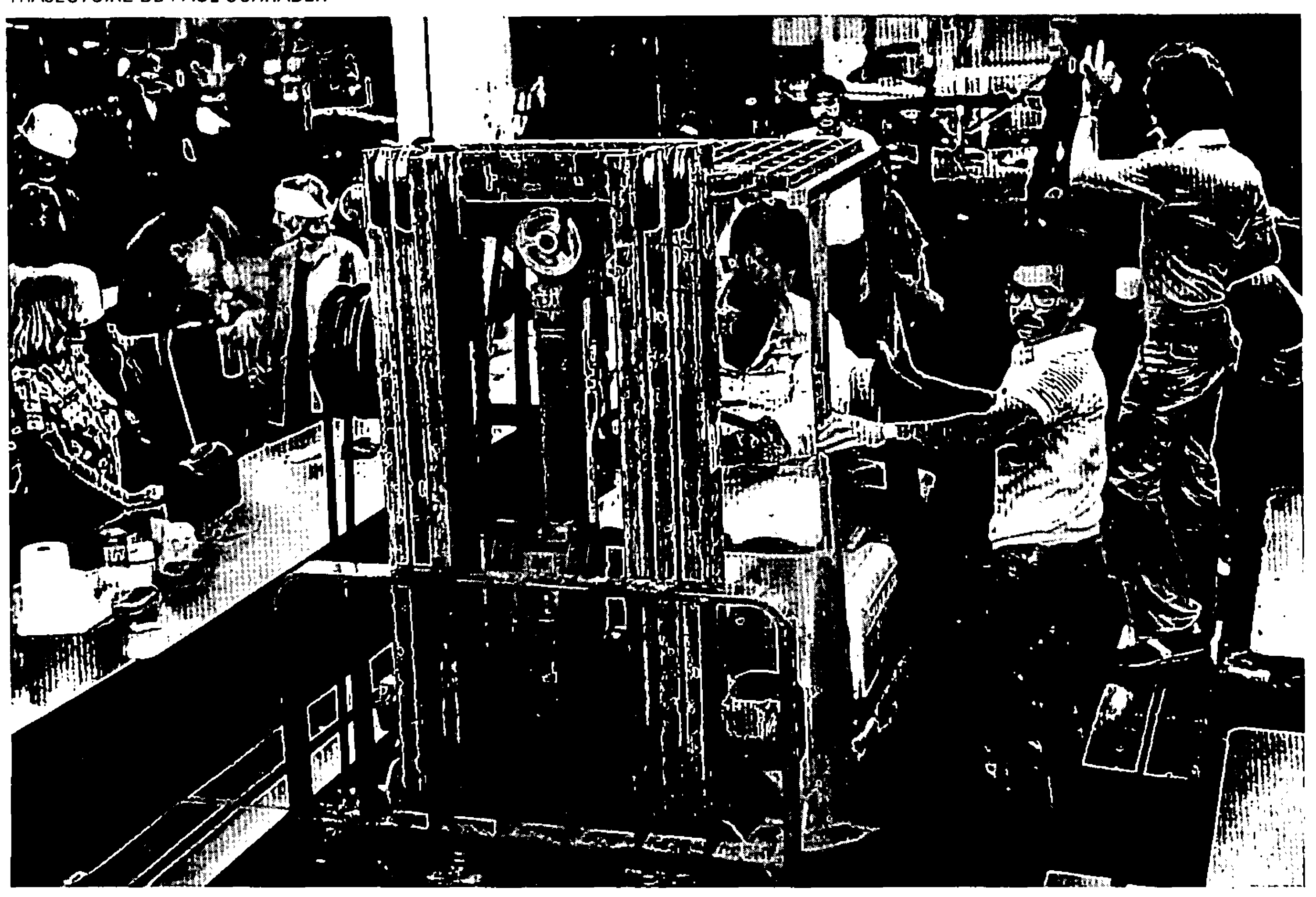
Schrader. Non. Les voitures sont en général fabriquées par des Noirs. Une des plus grosses usines du pays, Chrysler Hamtramack, est noire à 80 %. Les lois concernant la non discrimination dans l'emploi sont très sévères ici et il est impossible - absolument impossible - d'exclure des femmes ou des Noirs de la force de travail. Donc il y a beaucoup de femmes et beaucoup de Noirs qui travaillent dans les usines de voitures. Pour être objectif, c'est parce qu'il s'agit d'un travail très difficile et très bien payé qu'il attire les Noirs. Ce sont les Blancs les plus défavorisés et les Noirs qui font ce travail, parce qu'ils aiment l'argent.

Cahiers. *Aviez-vous des préoccupations politiques quand vous avez fait ce film?*

Schrader. Oui. Je voulais un contenu politique. Ça n'a pas été aussi net politiquement que ça devait l'être. C'est beaucoup plus désespérant et nihiliste que les gauchistes n'auraient voulu qu'il soit.

Cahiers. *Je n'ai pas eu l'impression qu'il mettait beaucoup l'accent sur le chantage contre le syndicat...*

Schrader. Ils pillent le syndicat et ensuite ils essayent de le faire chanter. Pas pour des motifs politiques, mais simplement pour des raisons personnelles. Je considère que toutes les grandes organisations –, gouvernementales, syndicales, religieuses, les compagnies –, c'est la même chose. Quand des



Blue Collar (tournage) Photo Mark Godfrey

gens se rassemblent, habituellement, c'est pour écraser quelqu'un d'autre.

Cahiers. *Est-ce la raison pour laquelle les gauchistes n'aiment pas le film?*

Shrader. Oui... En particulier les syndicats anciens et bien établis ne sont pas si différents des compagnies. Il faut que les travailleurs, toujours, renversent et refassent leur syndicat, car si un syndicat stagne pendant 10 ans, ça devient une institution, et il ne peut plus avoir de contact direct avec les ouvriers.

Cahiers. *J'aurais voulu qu'on parle un peu plus de* Blue Collar. *Je ne vois pas très bien pourquoi les gauchistes ne l'aiment pas...*

Schrader. C'est très rare qu'un groupe gauchiste soit d'accord avec quelque chose. Ce n'est pas non plus dans leur nature de soutenir un film fait dans le système - indépendamment de sa valeur. Il y a comme une contradiction entre leurs idées et le système. D'autre part, les gauchistes sont souvent des idéologues et ils ne peuvent être d'accord avec un film qui n'est pas de pure idéologie. Ça n'a donc pas été une surprise pour moi !

Cahiers. *Le film est réaliste sur les conditions de travail des ouvriers...*

Schrader. Oui, mais je pense que le plus souvent on me reproche que le film n'apporte pas d'espoir...

Cahiers. *Tout le monde est corruptible...*

Schrader. Oui. Le seul espoir dans le film réside dans cette conscience du fait que la société est cycliquement corrompue, que chaque nouveau groupe doit renverser l'ancien et qu'à partir du moment où un nouveau groupe arrive à rester au pouvoir un certain temps, il devient un groupe ancien. C'est pourquoi la notion de syndicat ancien est en fait contradictoire, car, dès qu'il a de l'ancienneté, il prend pour lui le pouvoir que les membres plus jeunes rejettent. Toutes les organisations se comportent plus ou moins de la même façon et à des degrés divers privent les individus de leurs droits. Je viens de découvrir que ceci est à peu près universellement vrai. Je n'ai jamais vraiment cru que les gouvernements socialistes étaient tellement mieux que les gouvernements capitalistes ou que les dictatures. La seule chose sur laquelle je peux juger une société, c'est le degré de liberté - économique et artistique - dont disposent les individus. C'est pourquoi, dans le film, il y a une vision très négative des grandes organisations. Donc le désaveu des groupes politiques n'a rien d'étonnant.

Cahiers. *Quel espoir attendent-ils de la classe ouvrière aujourd'hui aux USA?*

Schrader. Je pense qu'ils préfèrent la notion sentimentale de « sel de la terre ».

Cahiers. *Un film comme* Harlan County U.S.A. *a très bien marché en France dans les milieux gauchistes. Je crois qu'aux Etats-Unis aussi... Quand on voit ce film, on pense que la classe*



Richard Pryor face à Harvey Keitel dans *Blue Collar.*

ouvrière est très importante, conscientisée, organisée, etc. Mais ce n'est pas le cas du tout, non?

Schrader. Non. C'est un documentaire, donc on ne peut pas avoir les mêmes exigences qu'avec un film de fiction. En plus, il s'agissait d'une région bien précise où les gens travaillent à la mine et où la dépossession peut réellement exister. La plupart des ouvriers de ce pays appartiennent en fait à la classe moyenne.

Cahiers. *Avez-vous fait* Blue Collar *pour vous donner une image de réalisateur libéral, sinon gauchiste?*

Schrader. Quand j'ai commencé à l'écrire, je ne pensais pas que ce serait un scénario gauchiste. Je voulais écrire une histoire sur les problèmes d'amitié et de carrière des ouvriers. Au cours de l'écriture, je me suis rendu compte que la seule conclusion logique du film était une conclusion dogmatique politiquement. Ça venait de la façon dont le scénario était conduit. Si ça avait tourné dans la direction opposée, je n'aurais pas hésité à le mener à son terme également. Pour moi il n'y a pas tellement de différence entre écrire un scénario sur Che Guevara ou sur Rommel. J'écrirais avec autant d'enthousiasme l'un ou l'autre. Je pense que les deux vies méritent qu'on s'y intéresse. On ne peut pas entrer dans un sujet avec un point de vue politique, il faut laisser le matériau...

Cahiers. *Certains réalisateurs le font...*

Schrader. Je ne pense pas que ce soit une bonne chose. L'art et la politique ne devraient pas trop se mêler, ce sont deux choses tellement différentes ! La politique est la pratique des simplifications nécessaires. Pour que certaines choses soient faites, que les ordures soient ramassées, que le pays tourne, il faut faire des simplifications qui, en fait, ne sont pas vraies. Par exemple, tous les hommes naissent égaux : ce n'est pas vrai. Il y a plein d'autres choses qui sont tout simplement fausses, mais nous décidons tous d'y croire et de les mettre en pratique pour que la société marche. Ça, c'est la politique. Une forme du comportement humain très corrompue et nécessaire. L'art, je pense, c'est complètement différent, c'est l'exploration des dilemmes et des contradictions de la personne humaine. La fonction de l'art, c'est de dire que les hommes ne naissent pas égaux. C'est de trouver les complications dans des actes simples tandis que la politique essaye toujours de simplifier des situations complexes. Je ne comprends vraiment pas ce que peut faire un artiste qui s'occupe de politique. Bien sûr, des politiciens peuvent utiliser l'art comme une méthode pour servir leur politique, mais alors ce n'est pas de l'art, c'est une autre forme de politique - une forme différente de discours, de prophétie. Du moment où un politicien devient un artiste il perd son projet politique. C'est un problème que Bertolucci rencontre avec tous ses films. Apparemment, il n'arrive pas à faire des films politiquement efficaces, parce qu'il cherche trop à savoir s'ils sont vrais artistiquement et plus ils sont vrais artistiquement, plus ils deviennent confus politiquement. *Mémoires du sous-développement* par exemple est un film merveilleux mais je ne pense pas qu'il soit très efficace politiquement.

Cahiers. *Avez-vous vu le dernier film de Bresson,* Le Diable probablement? *C'est un film qui parle de politique, sans être directement un film politique.*



Harvey Keitel (à gauche) face à l'agent du F B I dans *Blue Collar*. Photo Mark Godfrey

Schrader. Bien sûr, tout ce qui concerne la vie est politique, c'est pourquoi toute œuvre d'art devient, dans les mains d'autres personnes, un outil politique, mais telle ne devrait pas être l'intention de l'auteur.

Cahiers. *Pensez-vous que Brecht puisse aider à comprendre* Blue Collar?

Schrader. Brecht, c'est plutôt le territoire de Godard, je trouve ! Il a très bien su utiliser tous ces outils brechtiens - cette distanciation. Je ne pense pas que *Blue Collar* ait ces affinités-là. Je ne sais plus quoi penser de *Blue Collar,* de toute façon.

Cahiers. *Vous attendiez-vous à ce que ce soit un grand succès commercial?*

Schrader. Non, pas du tout. Il s'est remboursé, ce qui n'est pas rien. Un film sur ce sujet ne peut pas rapporter beaucoup d'argent. Je pensais qu'il n'existait pas de film sur des types ordinaires qui travaillent dans une usine d'automobiles, sur leur vie, sur leur amitié, leurs sentiments, et j'ai essayé d'inventer une histoire. Pour moi, l'aspect le plus intéressant du film, c'est le fait qu'ils décident de voler leur propre syndicat; voler des gens qui sont censés vous aider ! C'est un acte absolument symbolique d'une espèce de haine de soi.

Cahiers. *Mais en fait, les voleurs découvrent la vérité, car la vérité c'est que le syndicat est une association de gangsters, à mon avis. C'est une fin morale.*

Schrader. Oui. Mais dans la grande scène où Keitel et Pryor discutent devant la maison de Pryor, on a une discussion d'égal à égal. Richard Pryor dit : « On a toujours fait comme ça, il faut faire comme ça, je suis un Noir, c'est la seule façon pour moi de m'en sortir, tu es complètement fou de croire que j'ai une position morale... » et Harvey dit : « oui, ils ont tort et il faut faire quelque chose ». Je ne crois pas qu'il y en ait un qui l'emporte dans la discussion. J'ai essayé de l'écrire de façon que personne ne l'emporte. A la fin du film, un homme fait ce qu'il faut pour de mauvaises raisons et l'autre ce qu'il ne faut pas pour de bonnes raisons, et ils s'annulent. Le film est assez pessimiste.

Cahiers. *Qu'avez-vous appris de cette première expérience de réalisation?*

Schrader. J'ai commencé l'apprentissage du fonctionnement de la machinerie cinématographique. C'est très complexe. Je ne fais encore que des suppositions. J'ai commencé à apprendre à faire des films. Je n'avais suivi aucun cours de réalisation, je n'avais pas fait de stage ou quoi que ce soit.

Cahiers. *Aviez-vous assisté à beaucoup de tournages avant?*

Schrader. Pas tellement. Non, pour dire la vérité, je me suis complètement jeté à l'eau et tout ce qui est dans ce film vient de ce que j'ai appris en voyant des films, en écrivant ou en improvisant sur place tout d'un coup. *Hardcore* est beaucoup mieux fait mais n'est pas encore, je crois, un film particulièrement bien réalisé, professionnellement parlant. Mais je comprends maintenant comment ça marche techniquement. Je

peux donc avoir des exigences artistiques. La logistique est tellement immense qu'il faut du temps avant de concevoir comment chaque chose marche. Il faut y arriver. Bien sûr il y a beaucoup de bonnes choses dans le film, mais sur le moment je ne le savais pas forcément, ni pourquoi c'était bon. Maintenant je commence à comprendre ce que je fais pendant que je le fais et pour le prochain je vais prendre beaucoup plus de temps...

Cahiers. *Dans la préparation ou le tournage?*

Schrader. Pour tout.

Cahiers. *Combien de temps a duré le tournage de* Blue Collar?

Schrader. A peu près huit semaines. Trois villes différentes. Ce n'est pas énorme, compte tenu de tous ces déplacements et du fait que travailler dans l'usine était très difficile.

Cahiers. *Quand vous faites un film, quelles sont les personnes dont l'avis vous importe? Les critiques? Les amis? Le public? Attachez-vous de l'importance à leur avis?*

Schrader. Pas tellement. Ce qui compte pour moi, c'est l'exactitude dans la formulation des opinions. Si quelqu'un que je ne respecte pas dit quelque chose d'intelligent, cela a beaucoup plus de prix pour moi que l'opinion moyenne de quelqu'un que je respecte. Pour un critique, dire « c'est un bon film », « c'est un grand film », « ceci » ou « cela », ça ne veut rien dire. Tout ça c'est très court et très superficiel. C'est plus agréable d'entendre des compliments mais ça ne porte pas vraiment à conséquence pour votre progrès personnel. Parfois un bon critique vous éclaire en disant : « Je n'ai pas aimé ce film parce que ceci » ou « je l'ai aimé parce que cela », ça vous aide à comprendre ce que vous avez fait. Ça vous aide à vous comprendre et à améliorer votre travail. Les jugements trop favorables ne portent pas vraiment à conséquence, les jugements trop défavorables non plus. C'est pareil. C'est juste une citation sur une affiche : « le meilleur film de l'année ». « le film le plus excitant de l'année ». Qu'est-ce que ça veut dire? Rien. Je lis tout ce qui s'écrit sur moi, j'apprécie les gens qui comprennent et j'ai beaucoup d'esprit critique par rapport à mon travail. J'ai tendance à me juger plus mal que tout le monde et je rejette la plupart des opinions favorables, ce qui pose un peu problème parce que je tombe d'accord avec toutes les critiques négatives. « Ah, comme ces gens me comprennent ! »

Cahiers. *Est-ce que l'opinion de vos amis Scorsese, De Niro, est importante pour vous?*

Schrader. J'ai montré *Hardcore* à Marty. Evidemment, j'aimerais qu'il l'aime. S'il ne l'aime pas ça ne change rien, ça n'a pas tellement d'importance. Je lui ai montré le film pour avoir son avis sur la façon de l'améliorer. Je projette le film pour un tas de gens, pas seulement des cinéastes. Je cherche des réactions pas trop élaborées et j'essaye de questionner les gens, de voir dans quel sens aller avec le film. Quelle est la meilleure façon de raconter l'histoire? Bien souvent, les cinéastes ne sont pas les meilleures personnes avec qui discuter de l'histoire, parce qu'ils peuvent vouloir améliorer une technique ou ceci ou cela, mais je viens de l'écriture et...

Cahiers. *Vous voulez que l'histoire fonctionne?...*

Schrader. Oui, et c'est peut-être une erreur. Si je me fixe trop sur l'histoire, je risque de perdre d'autres sources d'émotions fortes.

C'est une drôle d'interview, pour moi, vous savez. C'est un drôle de moment pour parler de moi parce que je suis dans une phase assez négative par rapport à mon travail. Je n'ai pas vraiment d'enthousiame pour ce que j'ai fait. Je pourrais continuer sur la lancée maintenant, en fait ça m'intéresserait beaucoup plus de formuler des attaques contre ce que j'ai fait. C'est peut-être parce que je commence la pré-production d'un autre film et que j'essaye de faire un film assez original. Je veux en quelque sorte mettre de côté tout ce qui a précédé pour faire *American Gigolo* qui, à mon avis, ne ressemble à rien de ce que j'ai fait. Et quoique n'ayant pas encore terminé le mixage de *Hardcore*, je me suis déjà éloigné du film, j'ai déjà entamé le processus de rejet mental de ce film. Je veux faire autre chose et il m'est assez difficile de parler de mes films. Pour avancer il faut éloigner des cadavres. Il faut dire : « Je ne veux plus de ça, c'était mauvais », et de fait on a une attitude très négative sur son passé.

Cahiers. *Aujourd'hui quelles sont vos ambitions? Qu'est-ce que vous souhaitez vraiment faire?*

Schrader. Je ne sais pas. Je pense beaucoup à ça. Depuis longtemps je voulais être réalisateur, maintenant j'en suis un et je ne sais plus très bien quoi faire... Le fond du problème c'est que j'aimerais m'approcher d'un style plus calme, plus introspectif, plus intellectuel.

Vous savez, j'ai commencé par écrire des scénarios que je n'aurais pas aimés en tant que critique. Parce qu'à l'époque où j'étais critique j'aimais une forme de cinéma très raréfiée et je savais qu'il ne m'était pas possible de faire de pareils films viables commercialement. En plus, c'était des œuvres tellement raffinées, achevées, qu'il m'était impossible de débuter par là. Donc, plutôt qu'écrire des scénarios ressemblant aux films que j'aimais alors, j'ai écrit des scénarios très révoltés, vraiment adolescents. Il y avait du sang, de la purification et toutes sortes d'idées bizarres et un certain art, mais surtout la colère et l'illogisme de la jeunesse et j'aime cet illogisme-là.

Cahiers. *Vous parlez de* Yakuza, *de* Taxi Driver?

Schrader. Oui, tout. Ce sont des films sur le péché et la rédemption, le sang et la culpabilité. *American Gigolo* est un film sur la grâce. Il n'y a pas de violence, c'est une histoire d'amour.

Cahiers. *Ça correspond à une évolution personnelle?*

Schrader. Oui, elle a commencé il y a un an. C'était assez étrange, avant même de réaliser *Hardcore*, j'avais déjà pris la décision de m'éloigner de ce genre de film, simplement parce que j'avais épuisé ce besoin-là dans ma vie. Je voulais faire des films sur ma vie actuelle et beaucoup de choses avaient commencé à changer. Quelles sont mes aspirations, mes buts? Faire un film aussi bon que *Taxi Driver* mais plus mûr. *Taxi Driver* est un film riche et merveilleux mais ce n'est pas un film sur la pensée, au contraire. J'aimerais faire un film sur les décisions prises, sur les actes accomplis en toute connaissance des conséquences - un film plus cérébral, plus riche. Je ne sais pas si j'y arriverai. J'ai une haute opinion de *American Gigolo*. Il faut vraiment que je rompe avec les choses que j'écrivais avant. C'est une voie sans avenir. Quand on a été impliqué dans un film comme *Taxi Driver*, on ne pourra pas faire mieux. La seule façon de faire mieux c'est d'évoluer.

Cahiers. *Comment trouvez-vous le temps d'évoluer personnellement, avec toutes les occupations que vous avez?*

Schrader. C'est très difficile. En vérité c'est votre esprit et votre corps qui vous y obligent. Votre corps vous arrête et tout d'un coup ça ne marche plus, il vous force à penser à autre chose, à travailler à autre chose.

Cahiers. *J'aimerais parler de* Hardcore. *Est-ce que vous avez une position morale sur le cinéma porno?*

Schrader. Non. Je crois que *Hardcore* est très ambigu à la fin, aussi ambigu que *Blue Collar,* que *Taxi Driver.* Il ne prend pas parti. Deux ou trois choses m'ont vraiment intéressé dans *Hardcore.* La principale, c'était d'essayer de défendre une moralité régionale, la vieille moralité des communautés, l'église et la famille. Maintenant, à cause de la télévision, les petites communautés fortes ça n'existe plus. Chaque jour la télé envoie dans leurs foyers tout un nouveau système moral et ça a changé tellement radicalement que là où il y a, mettons 50 ans, la prostituée devait défendre ses valeurs devant la bourgeoisie, maintenant on en est arrivé à un point en art où la bourgeoisie doit défendre ses valeurs vis-à-vis de la prostituée, les valeurs de la prostituée d'il y a cinquante ans sont devenues en gros les valeurs de la société. Et les valeurs traditionnelles de la classe moyenne sont devenues très excentriques. Donc j'ai pris pour héros ce personnage, cet homme démodé qui se foutait carrément de la nouvelle moralité, du cinéma et de la télévision, etc. Il fait un voyage qui ne change rien à ses valeurs... Il ne renonce jamais à ses croyances. Il a des croyances religieuses très fortes, il ne doute jamais. Il a tout simplement la foi et cette foi le soutient. Il rencontre une fille qui est complètement intriguée par tout ça et à la fin du film il la quitte - il ne s'agit pas d'amour mais d'amitié - parce qu'elle ne rentrait jamais la première, elle était toujours dehors. C'est un film cruel...

Cahiers. *Quel est votre point de vue sur la fiction œdipienne dans le film, sur la relation entre le père et la fille?*

Schrader. La fille apparaît très peu dans le film. Il y a relation cinq minutes au début et cinq minutes à la fin.

Cahiers. *Mais le père désire* voir *sa fille, non?*

Schrader. Oui, il essaye de la retrouver. C'est le désir paternel normal de ramener sa fille à la maison.

Cahiers. *La scène où le père est au cinéma et où il regarde se fille dans un film porno est très forte, en particulier à cause de ces rapports œdipiens...*

Schrader. Je n'ai pas voulu souligner cet aspect dans le film. Le film est tout à fait non sexuel. Très froid. Le film adhère à la personnalité masculine, c'est un calviniste de part en part... cela donne un film très étrange car il traite de l'exploitation sexuelle sans jamais être érotique. C'est un film curieux, très puritain.

Cahiers. *Donc, c'est un film qui adopte le point de vue du père?*

Schrader. Absolument. Dans une scène, la fille lui demande en quoi il croit et il lui parle de ses croyances - dépravation totale, élection inconditionnelle, rachat limité, grâce irrésistible et persévérance des saints. Il lui explique tout ça; c'est la notion de prédestination. Elle lui dit : « Alors, tout est fixé? », et il répond : « Plus ou moins ».

Cahiers. *Est-ce vrai que vous avez beaucoup pensé à votre père pour ce personnage?*

Schrader. Oui. Essentiellement ce sont ses valeurs. Cette espèce de force. Dans la séquence que vous avez vue hier, la réunion de famille à Noël, il y a des choses que j'ai réellement vues ou entendues, c'est ma ville natale, ma mère, mes proches, etc. Je me souviens de la scène : mon oncle se levant pour dire : « Tous les marginaux partent pour la Californie et font de la télévision. Je ne les aimais pas ici, je ne les aime pas plus là-bas. » D'une certaine façon il avait raison, tous les gosses malheureux des petites villes se rassemblent à New York ou Los Angeles et programment la propagande pour le reste du pays. Tous ceux qui n'ont pas pu se débrouiller à Des Moines ou ailleurs font des shows de télé où il est dit que si on ne croit pas au sexe en dehors du mariage, si on croit encore en Dieu, en la famille et en l'ordre social, on est des vieux cons. Et en gros c'est ça le message des media. Il faut voir ça à la télé, vraiment les media renversent l'ordre social. Dans les films il n'y a plus aucun ordre social.

Cahiers. *Je n'avais pas cette impression.*

Schrader. La télévision ne prône pas la famille, ni les valeurs traditionnelles. Dans toutes les émissions, c'est la commercialisation du sexe. Si on prend le genre de blagues qui sont faites, la façon dont les produits sont vendus, dont les relations sont montrées, tout le processus brise l'ordre social. Je pense beaucoup de mal de la télé, je pense vraiment qu'elle a complètement pourri la fibre du pays. Maintenant, il se peut que ce soit nécessaire ou que ce soit en train de se produire dans le monde entier et qu'on ne doive pas protester. Mais un de mes désirs par rapport à *Hardcore* était de prendre un personnage qui détestait la nouvelle moralité de la télévision et d'en faire un héros. J'ai envie de voir ce qui va se passer...

Cahiers. *Est-ce que ça veut dire que vous êtes de son côté?*

Schrader. Le film est de son côté. Et dans l'ensemble, moi aussi. Je ne me sens pas chez moi ici à Hollywood. J'ai vécu bien plus longtemps là-bas, à Grand Rapids, la ville où se passe le film; cette église; c'était mon église... J'ai vécu là-bas pendant 22 ans et je ne vis ici que depuis 10 ans, donc c'est bien plus important pour moi.

Cahiers. *Vous avez l'impression que vous êtes encore, d'une façon ou d'une autre, complètement influencé par votre jeunesse, votre éducation religieuse?*

Schrader. Absolument. Je suis bien plus proche de ce monde-là que ce celui-ci. Le changement dont nous parlions tout à l'heure, cette confusion où je suis en ce moment, sont dûs à un abîme que je perçois dans mon travail entre ce que j'ai fait jusqu'à présent et ce que je vais faire. Mon travail antérieur fuyait l'environnement que... je haïssais enfant. Un environnement religieux très strict. Tous mes films essayaient de fuir, maintenant j'essaye de faire des films qui courent *vers* quelque chose, qui cherchent à trouver un lieu plutôt qu'à en quitter un. Si on pose ma jeunesse en thèse de mon travail, et ces dix dernières années en antithèse, ce que j'aborde maintenant c'est la synthèse. S'il m'est difficile de parler de *Blue Collar, Hardcore* et *Taxi Driver,* ça peut paraître étrange, mais c'est parce que je les considère comme l'antithèse de ma jeunesse, pas comme la synthèse.

Cahiers. *Pensez-vous qu'Hollywood soit le meilleur lieu pour faire cette synthèse?*





George C. Scott dans *Hardcore*

Schrader. Peut-être. J'ai eu beaucoup de liberté, j'ai vraiment fait ce que je voulais faire. Je crois que ma principale limite c'est moi : est-ce que j'en suis ou non capable? Il y a quand même eu une séquence coupée dans *Hardcore*, ça m'a ennuyé, je ne sais pas encore quelle différence ça va faire. Dans le scénario original, il y avait une longue séquence de rêve qui coûtait très cher, la compagnie ne voulait pas que je la tourne et je n'ai pas trouvé d'argument à leur opposer. Ils m'ont dit : « Ça va coûter très cher et vous ne la mettrez pas dans le film car ça le ralentirait, nous pensons que vous ne devriez pas la tourner », et ils ont gagné. Je ne savais pas et je ne sais pas encore ce que ça aurait donné. J'aurais aimé essayer. Et mon prochain film, comme je vous l'ai dit, sera exactement conforme à ce que je veux, donc si la synthèse est possible ça n'aura rien à voir avec Hollywood mais bien avec mon propre talent.

Cahiers. *Est-ce que vous pensez qu'Hollywood soit le lieu qu'il vous faut?*

Schrader. Non. Il y a une espèce de trivialité positive dans cette ville, dans cette communauté, qui est très bonne, surtout pour des gens qui ont tendance à être des super-intellectuels; la trivialité les oblige à descendre sur terre. Dans le passé, la vie ici m'a ouvert des horizons. Maintenant je commence à avoir peur de faire complètement partie de la trivialité ambiante et d'avoir perdu mes racines intellectuelles. Vraiment je ne sais pas où vivre en ce moment.

Cahiers. *Est-ce que le cinéma est encore pour vous, d'une façon ou d'une autre, peut-être inconsciemment, péché ou interdit?*

Schrader. Je l'espère. Ça serait bien. Il est évident que je ne peux pas, comme font certains de mes contemporains, envisager le cinéma comme un divertissement pur et agréable. Un film doit avoir un projet, une fonction, un thème. On doit traiter des problèmes, etc. A ce niveau-là, le cinéma sera toujours sérieux pour moi, quand je dis toujours, probablement toujours...

Cahiers. *Le thème d'*American Gigolo *me semble un peu étrange. Pour un film sur la grâce, pourquoi avoir choisi un gigolo?*

Schrader. Je ne sais pas, mais Bresson avait bien pris un pickpocket... La définition de la grâce, c'est l'acceptation du bien. La grâce universelle, c'est celle qui permet aux arbres de pousser, la grâce spécifique celle qui permet à quelqu'un d'aller au ciel. Mais on ne fait rien pour participer à cette grâce. Rien de ce qu'on fait n'aide les arbres à pousser. On ne mérite pas ce bienfait, on l'accepte seulement. De la même façon, rien de ce que vous avez fait ne vous fera gagner votre paradis. Si vous êtes chrétien et que vous croyez au ciel, vous y allez grâce au don de quelqu'un d'autre. Toute cette question de la grâce pose celle du bien non mérité. Le bien existe en dehors de vous, et la question cruciale c'est : est-ce que vous l'acceptez ou non, est-ce que vous le laissez entrer dans votre vie? Mes autres personnages ont essayé, en bons individualistes, de gagner quelque chose, ce sont des chrétiens capitalistes - ils veulent gagner une amélioration, une revanche, le paradis ou quelque chose de ce genre. Celui-ci, son plus grand dilemme c'est d'accepter un bien qui ne vient pas de lui. Un de mes films préférés est *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson, c'est une parabole sur la grâce. Fontaine, je crois que c'est le nom du personnage qui est en prison, le jour qui précède son évasion, on amène dans sa cellule un jeune garçon du nom de Jost et il lui faut décider si oui ou non il le prendra avec lui. Il décide de l'emmener plutôt que le tuer. Quand il arrive au troisième mur il s'aperçoit qu'il faut deux personnes pour le franchir et qu'il n'aurait pu le faire seul. C'est exactement la métaphore de la grâce, quelque chose qui arrive dans votre vie, que vous acceptez ou non. Il l'accepte et il s'avère que c'est ce qui permet son évasion. De la même façon, ce personnage, ce gigolo, une femme l'aime et le poursuit et il accepte finalement son offre.

Cahiers. *Mais pourquoi avez-vous choisi un gigolo pour recevoir la grâce? Est-ce que vous ne pensez pas que Travolta est déjà un gigolo dans ses autres films? Dans le « star system » il est considéré comme un gigolo, non?*

Schrader. Non, non. Il devrait être autre chose. Il est très sincère dans son jeu, il recherche cette fille avec une très grande sincérité. Pourquoi cette métaphore du gigolo? C'est le personnage parfait parce que c'est un homme qui a une très petite idée de son propre plaisir, dont l'identité est de donner du plaisir à d'autres et qui a une plus grande estime pour lui-même dans la mesure où il peut mieux donner du plaisir aux autres. *American Gigolo* et *Taxi Driver* sont des films parfaitement opposés. Ils sont aux antipodes. Chaque fois que *Taxi Driver* fait un virage à droite, *American Gigolo* tourne à gauche. Je pense que ces deux scénarios sont ce que j'ai fait de mieux. *American Gigolo*, si j'arrive à le faire bien, sera un film très riche et mûr, un film sur l'acceptation de l'amour. Je pense que le gigolo est le personnage idéal. Bien sûr c'est mon gigolo, ce n'est pas le gigolo d'un autre, comme c'était mon chauffeur de taxi.

Le personnage de Bobby de Niro n'a rien à voir avec les chauffeurs de taxi, on n'avait jamais rencontré de chauffeur de taxi comme lui. C'est *mon* chauffeur de taxi et ça va être *mon* gigolo. Vous trouvez que c'est un drôle de choix, un gigolo. Eh bien c'est mon choix : c'est la profession la plus adéquate pour un personnage dépourvu de vie intérieure.

Cahiers. *C'est cette idée-là qui a présidé à l'écriture du scénario?*

Schrader. Oui. Au début c'était un besoin émotionnel. De la même façon, le besoin émotionnel de *Taxi Driver* existait avant que je trouve la métaphore, le personnage. Je savais que j'allais vers quelque chose comme *American Gigolo*, mais jusqu'à ce que je trouve le personnage je ne savais pas exactement où j'allais.

Cahiers. *Pourquoi une star et pourquoi Travolta ?*

Schrader. Je crois aux stars. Les gens s'identifient, ils entrent mieux dans le personnage. Je ne pense pas comme Bresson que cette espèce d'emphase détruise votre mission. Je crois possible que le public suspende son incrédulité et adhère à un personnage. Je crois possible de voir *Blue Collar*, de se dire pendant la première demie-heure que c'est Richard Pryor, puis de ne voir que le personnage, si c'est un bon acteur. J'attache beaucoup d'importance au savoir-faire, à ce que Pryor, George C.Scott, John Travolta peuvent donner. Cette espèce d'excitation. Il se trouve que Travolta est absolument parfait pour le rôle car il est tellement sympathique, tellement puérilement sympathique, il a un tel impact sexuel qu'il peut



Martin Lassalle *(Pickpoket)*

faire des choses qu'on n'accepterait pas d'un autre acteur. Je peux lui faire faire et dire des choses dans ce film comme Alain Delon les dirait et ferait. La semaine dernière je lui ai montré *Plein Soleil*, il n'avait jamais vu de film avec Delon. Alors que Delon est un affreux renégat à la fin du film, on est entièrement de son côté. Il a la démarche et le style que je veux pour John dans le film. Il faut que John abandonne un tas de choses. Il faudrait à De Niro tout un film pour arriver au point où John en sera au premier plan.

Cahiers. *Vous aviez pensé à De Niro pour le rôle?*

Schrader. A un moment oui. Mais je pense que John sera mieux. Dès qu'il apparaîtra à l'écran on l'aimera. On l'aimera du début à la fin. Ça rend mon travail plus facile.

Cahiers. *C'est donc important que John soit populaire?*

Schrader. Non, non. Il n'est pas seulement populaire. Il est extrêmement sympathique, les gens l'adorent et pas seulement parce qu'il est une star. Les gens sont très émus. Les gens crient, etc. C'est un briseur de cœurs. Ce n'est pas une star au sens où on l'entend pour des gens comme Pacino, Hoffman, De Niro ou Nicholson, c'est très différent. C'est un nouveau symbole sexuel.

Robert De Niro *(Taxi Driver)*



Cahiers. *Et lui, qu'est-ce qu'il en pense, de travailler avec vous?*

Schrader. Il est très excité. Il pense que c'est le premier film qu'il fait comme homme. Dans ses autres films il a joué des garçons, c'est la première fois qu'il va jouer le rôle d'un homme.

Cahiers. *Et quelle sera l'actrice principale?*

Schrader. Je ne sais pas encore.

Cahiers. *Il semble que les personnages féminins n'aient pas une grande importance pour vous. Vous basez vos films principalement sur des personnages d'hommes, non?*

Schrader. Un de mes films, que vous n'avez pas vu, est justement sur une femme : *Old Boyfriends.* En fait, je ne sais pas comment vous répondre. On fait ce pour quoi on est doué et ce qui vous vient. *American Gigolo* est un film à deux personnages. La femme est très importante aussi. Quand on a une bonne idée, on ne peut pas la contrecarrer ou la changer en disant : « c'est trop masculin ». C'est comme si on disait « c'est une idée de droite ou une idée de gauche, donc je ne l'écris pas ». On n'a pas le droit de prendre ces choses en considération. Il faut être vrai et essayer d'être bien dans sa peau pour que le travail et les problèmes qu'on traite soient vrais également.

Cahiers. *Quel est le budget d'*American Gigolo?

Schrader. Le coût du film est moins important que celui de *Blue Collar* ou de *Hardcore.* Tout se passe ici, à Los Angeles, pas de voyages, pas de gros décors, pas de foules, pas de violence ni d'effets spéciaux. Mais du fait que j'ai John je peux demander le budget que je veux, j'aurai l'argent pour faire le film exactement comme je le veux et si un jour je n'aime pas ce que je fais je pourrai recommencer le lendemain. C'est Wilmos Zsygmond qui fera la photo. Nous prendrons notre temps.

Cahiers. *Donc, aujourd'hui, vous pouvez tout vous permettre. Vous avez les financiers et les acteurs avec vous. Y-a-t-il d'autres réalisateurs dans le même cas?*

Schrader. Il y a Lucas. Même Stanley Kubrick n'a pas pu faire *Waterloo.* Lucas peut faire tout ce qu'il veut.

Cahiers. *Parce qu'il a créé sa propre compagnie?*

Schrader. Et parce qu'il ne prend pas de stars.

Cahiers. *Est-ce que vous aimeriez créer votre propre compagnie de production?*

Schrader. C'est un luxe. On ne peut le faire que si on a de l'argent. Ça ne sert à rien d'en avoir une si on n'a pas d'argent, comme moi.

Cahiers. *Comment s'appelle votre compagnie?*

Schrader. Schrader Company. Au départ c'était comme toutes ces compagnies, pour des questions d'impôts.

Cahiers. *Est-ce que vous mettez votre salaire de réalisateur dans la production?*

Schrader. Pour *Blue Collar* j'avais mis 40.000 dollars. Pour *Hardcore,* je n'ai eu aucun salaire parce que j'avais conclu l'affaire il y a longtemps, à l'époque où ça devait être mon premier film.

Cahiers. *Quand vous avez commencé à être vraiment bien payé pour vos scénarios, est-ce que ça a changé quelque chose dans votre rapport au cinéma? Qu'est-ce que ça a changé pour vous?*

Schrader. Je n'avais plus à me bousculer et je pouvais travailler de façon bien plus productive. Je n'avais plus à perdre mon temps à courir à droite et à gauche. Je ne sais pas comment vous répondre autrement...

Cahiers. *Est-ce que vous vous sentez isolé à Hollywood?*

Schrader. Je ne me sens pas partie de quoi que ce soit. Je ne pense pas qu'il existe un groupe ou une « école » - peut-être pour certains - mais parmi les gens que je connais le mieux, il y a Marty et Marty est quelqu'un de très seul. Il n'y a pas beaucoup de vie sociale ici. J'ai un groupe d'amis mais bizarrement ce sont des scénaristes de films comiques... Nous avons des choses à échanger - vu nos différentes personnalités. J'aime me laisser aller avec eux et ils apprécient de voir quelqu'un qui parle aussi de choses plus sérieuses.

Cahiers. *Vous avez la réputation d'être très dur en affaires...*

Schrader. Oui, tous ceux qui ont du pouvoir sont durs en affaires. George Lucas aussi. Tout le monde essaye de faire les meilleures affaires...

Cahiers. *Vous ne voyez pas de contradiction entre l'homme d'affaires et l'artiste?*

Schrader. C'est très difficile Mais c'est dans la nature même de cet art. Il faut être un homme d'affaires dans ce métier. Francis Ford Coppola est sans doute le meilleur réalisateur américain et c'est aussi un excellent homme d'affaires. De même Warren Beatty. Il ne faut pas fuir la contradiction, il faut la saisir à bras le corps. Bien sûr il y a le danger d'essayer de toucher le plus petit commun dénominateur. Je sais qu'il y a des réalisateurs dont la cupidité a irrémédiablement gâché le talent.

Cahiers. *Est-ce que vous pensez éviter ce danger?*

Schrader. Non, je me sens en danger. Je pense que c'est très difficile et je ne sais pas bien comment résoudre ce problème en ce qui me concerne. J'essaye d'être vrai par rapport à ma vie psychologique, affective. Il faut arriver à regarder son matériau en face et à se dire : « c'est ce que je dois faire maintenant, c'est ce qui m'importe à moi ». Ce qui compte c'est la vérité à la fois interne et externe. C'est à ça qu'il faut tenir. C'est votre fil à plomb. On essaye de se protéger, d'avoir les garanties voulues, le plus de temps possible, les meilleurs acteurs et techniciens, la meilleure publicité.

Cahiers. *En Europe, les réalisateurs essayent de se protéger en faisant des films peu chers...*

Schrader. Ça revient au même, il faut se battre de la même façon. J'aurai beaucoup plus de liberté et de tranquillité pour faire *American Gigolo* avec un budget de 5 ou 6 millions de dollars que pour *Blue Collar* qui en a coûté moins de 2. Et je connais des gens qui ont plus de problèmes pour des films de 400.000 dollars que d'autres qui font des films de 10 millions de dollars.

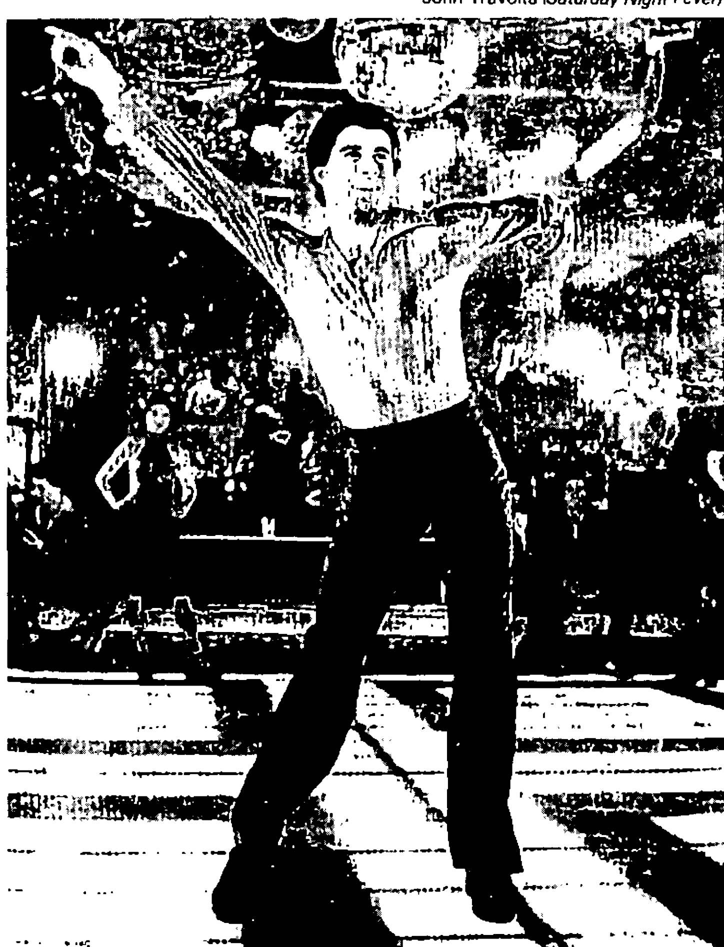


Alain Delon *(Plein Soleil)*

C'est une question de tempérament. Je pense qu'en France c'est différent. Les Américains ont très peu d'indulgence pour les petits films sérieux. Cette tradition n'existe pas ici.

Cahiers. *Et est-ce que vous pensez qu'*American Gigolo *aura un gros succès?*

John Travolta *(Saturday Night Fever)*





George C. Scott dans *Hardcore*

Schrader. Tout le monde le pense. A cause de John. Ses deux films ont tellement bien marché ! Moi, je ne sais pas. Je vais faire le film de mon mieux et je verrai bien. En même temps c'est très dur à savoir. La Columbia par exemple pense que *Hardcore* va très bien marcher. Je ne sais pas. Je l'espère.

Cahiers. *Trouvez-vous étonnant que les* Cahiers *s'intéressent à vous?*

Schrader. Je ne sais pas. Vous avez interviewé tellement de monde dans le passé, pourquoi pas moi?

Cahiers. *Est-ce que ça veut dire quelque chose pour vous?*

Schrader. Oh oui. J'ai toute ma collection des *Cahiers* là-haut et je suis très flatté. A vrai dire, j'ai été extrêmement flatté que vous publiiez des extraits de mon livre.
Savez-vous que depuis notre dernière rencontre Charles Eames est mort? J'étais très proche de lui et j'ai été très affecté par sa mort.

(Los Angeles, les 11 et 26 août 1978. Entretien réalisé par Lise Bloch-Morhange et Serge Toubiana. Traduit de l'américain par Dominique Villain.)

SUR « BLUE COLLAR »

PAR SERGE TOUBIANA

Blue Collar (« Cols bleus », dans une traduction littérale) est donc le premier film réalisé par Schrader. Sorti aux États-Unis l'an dernier, il a obtenu un réel succès critique (mise à part la polémique avec la presse militante; cf l'entretien), mais n'a pas été un succès commercial pour Universal qui l'a produit. J'explique, pour ma part, ce demi-succès ou ce demi-échec par le sujet même du film.

L'action se passe à Détroit, dans une usine automobile, autour de trois personnages qui sont des ouvriers; il y a là un blanc, Jerry (interprété par Harvey Keitel) et deux noirs, Zeke et Smokey (Pryor et Yaphet Kotto). Ayant chacun des difficultés financières (qui pour payer ses impôts, qui pour s'acheter de la drogue), ils décident de faire un casse en s'attaquant un nuit au coffre de l'Union (le syndicat) où ils espèrent trouver le maximum d'argent. Le coup, trop rapidement organisé, foire; les trois cambrioleurs sont surpris par un gardien en train de faire sa ronde, celui-ci est assommé, mais on suppose qu'il a reconnu au passage l'allure des trois ouvriers de l'usine. Dans le coffre, ils ne trouvent que quelques centaines de dollars, mais au passage l'un d'eux dérobe le livre de comptes du syndicat. Dépités, les trois héros se partagent le maigre butin. L'Union, de son côté, organise une réunion d'information auprès des ouvriers de l'usine; le chef syndicaliste informe du larcin en multipliant par cinquante le montant de la somme dérobée (sans doute pour récupérer une plus grande somme de l'assurance); les trois sont parmi l'assistance et écoutent les mensonges des chefs syndicalistes.

Ils ne tardent pas à découvrir le pot-aux-roses : le livre de comptes renferme les noms des personnes à qui le syndicat prête de l'argent (l'argent des cotisations ouvrières) à un taux d'intérêt supérieur à celui des banques, organisant par là une véritable spéculation grâce à l'argent des syndiqués.

A partir de là commence l'opération de chantage : en échange de leur silence, les trois demandent une certaine somme d'argent.

Le syndicat fait mine de jouer le jeu. En fait, il déploie sa stratégie d'encerclement autour des trois naïfs cambrioleurs. D'abord marchandage, puis intimidation : on envoie des nervis contre l'un; scène très violente au cours de laquelle les deux nervis sont reçus à coup de batte de base-ball par Yaphet Kotto qui leur brise les jambes. Des trois personnages, Yaphet Kotto est le plus dur, il refuse tout compromis, toute réintégration. Il est muté dans son travail au poste le plus dur, celui de pistoleteur; à peine a-t-il commencé à arroser de peinture bleue sa première voiture qu'un fenwick vient bloquer la porte de la salle de peinture, l'empêchant de sortir. Le tuyau d'arrosage de peinture est bloqué, en marche. Commence une longue scène d'asphyxie de Yaphet Kotto, enfermé dans cette salle de peinture, noyé sous cette couleur bleue qui envahit tout l'écran. Il meurt asphyxié, le visage et la blouse peinturlurés en bleu, dans une scène d'une rare violence où l'ouvrier essaie de forcer la porte de la cabine dans l'espoir de laisser entrer l'air qui lui manque.

Devant la mort de leur ami, et la résolution du syndicat qui fera tout pour les mater, les deux autres paniquent, s'engueulent, se divisent. Zeke (Richard Pryor), dont on sait pas ailleurs qu'il a de bonnes relations avec le chef du syndicat, se fait intégrer dans l'Union et devient une sorte de contremaître syndiqué, un petit chef qui fait travailler ses anciens copains ouvriers. Le dernier, Jerry (Harvey Keitel), pousuivi en voiture par des nervis qui veulent sa mort, est sauvé au dernier moment par un personnage qu'on a déjà vu au début du film, un jeune agent du FBI qui essaie de monter les ouvriers contre le syndicat. Jerry est sauvé par le FBI, il passe au Canada, à condition bien sûr qu'il accepte d'être témoin à charge contre le syndicat.

Dans l'entretien, Paul Schrader a tendance à minimiser la portée politique de son film. Nous devons essayer d'en comprendre la raison. Ses motivations, pour faire ce film, ne sont pas vraiment politiques, et mis à part l'extrême-gauche marxiste, personne n'a fait de lecture politique de *Blue Collar* aux États-Unis. Ce reflexe est pratiquement impensable en Amérique. Schrader a surtout fait un film « noir », pessimiste, où les personnages sont enfermés dans une spirale qui les entraîne vertigineusement vers leur propre destruction. Les institutions qui les entourent, l'Union ou le FBI, sont corrompues, ce sont des machines d'intégration, de contrôle, d'embrigadement. En face, les hommes n'ont pas d'issue du côté de la conscience ou de l'idéologie et s'ils tentent de ruser avec elles, ils en sortent broyés - on les tue -, ou manipulés - on les retourne contre eux-mêmes en leur proposant de l'avancement. Il faut bien comprendre que ce n'est pas tant le jeu pouvoir/opposition qui règle le mécanisme politique sous-jacent (la lutte de classes), mais plutôt une opposition hiérarchique haut/bas : *le salut consistant à grimper d'un cran si on ne veut pas dégringoler tous les échelons.*

Il sera beaucoup plus facile, en France, de faire une lecture politique de *Blue Collar,* et ce pour des raisons évidentes. Cette lecture s'appuiera sur un point de vue sociologique légitime qui essaiera de se faire une idée, à la vision du film, de la condition ouvrière aux États-Unis : place des ouvriers noirs dans la production, rôle des petits blancs, qu'est-ce qu'un syndicat, absence de conscience de classe, toutes choses connues par ailleurs. Cette lecture risque de passer sous silence le plus important : ce film est produit dans le cadre traditionnel de la prodution hollywoodienne, parce qu'au départ le script de Schrader est un bon scénario d'action. Le fait que l'action se déroule dans une usine n'a pas semblé faire problème aux producteurs d'Universal. Ce paradoxe est à mettre au compte du culot certain de Paul Schrader.

Il faut, à mon avis, ne pas trop insister sur le message politique de *Blue Collar,* sous peine de manquer la problématique de Schrader, plus morale ou philosophique que politique. La dureté du climat qu'il dépeint dans ses scénarios - on se souvient de *Taxi Driver* - provient de ce que ses personnages sont enfermés dans une cage, acculés à la violence, obligés de réagir dans un sens ou dans un autre pour modifier la réalité psychologique qui les entoure. Ce qui donne à son cinéma cette froideur qu'une lecture politique aurait tendance à masquer (du fait que toute lecture politique implique un certain optimisme, un gain de savoir pour quelqu'un); d'où la résistance de Schrader à mes appels du pied brechtiens dans l'entretien, son refus de toute analyse - celle que je lui proposais à chaud, suite après avoir vu son film - qui s'appuierait sur le concept-miracle d'*aveuglement.* Les personnages de *Blue Collar* manipulent, sans s'en rendre compte, inconsciemment, des explosifs : songez un instant qu'ils détiennent entre leurs mains ce livre de comptes qui, d'une façon plus matérialiste que toute longue analyse marxiste, prouve la collusion du syndicat - censé les représenter et les défendre - avec le grand capital ou le pouvoir. Or cette vérité écrite noir sur blanc - il suffirait d'un rien pour que les personnages ne la découvrent (mais justement : qu'est-ce que ce *rien?* Que feraient-ils de cette vérité *conquise?* A quelles institutions positives la confieraient-ils?) - n'en est une pour personne; ni pour eux qui sont enrôlés à tour de rôle dans la machine oppressive, ni pour le spectateur ou l'auteur qui n'ont que faire de cette plus-value, de ce gain de savoir. Ni pour le cinéma d'Hollywood, même s'il s'agit du meilleur.

Ce que Schrader refuse *naturellement* dans ce que je lui propose de lecture brechtienne, c'est bien sûr ce qui va avec, l'idée de progrès, de sens de l'histoire, du progrès de la conscience, de la levée de l'aveuglement. Cet attirail positiviste ne convient ni au cinéma hollywoodien auquel il croit, ni à sa morale philosophique fondée sur une vision réaliste et religieuse du monde, un pessimisme qui interdit toute happy end.

Il est difficile de parler, déjà, de *Hardcore,* le deuxième film de Paul Schrader dont je n'ai vu que quelques séquences alors qu'il le mixait (pour la Columbia).

Là encore, le scénario me semble puissant, centré sur un personnage interprété par George C. Scott, celui d'un père de famille, religieux, puritain, appartenant à la middle class blanche d'une petite ville américaine (il dirige une petite usine de menuiserie). Paul Schrader avoue s'être beaucoup inspiré de son propre père pour construire ce personnage, dont la fille se « fourvoie » dans les milieux du cinéma porno.

Et le père de lancer un détective à sa recherche, puis de se lancer lui-même à ses trousses, de se déguiser en homme de casting pour films pornos afin de rencontrer des acteurs l'ayant fréquentée.

J'ai pu voir cette scène d'une rare violence où le détective organise une projection pour le père de la fille perdue; il lui montre un petit film - genre 8 mm - porno où sa fille joue les traditionnelles scènes du genre. Le père, littéralement, n'en croit pas ses yeux, il crie, il crie sa souffrance, regarde l'écran, baisse les yeux, ne pouvant supporter l'horreur, fait arrêter la projection.

S.T.

PAUL VECCHIALI ET LES AUTRES

PAR THÉRÈSE GIRAUD


Paul Vecchiali

Le Non de l'Auteur

Pas de doute là-dessus : les films de Paul Vecchiali posent beaucoup de problèmes à la critique. Et quand on veut rendre compte de la rétrospective que l'« Action-République » lui a récemment consacrée, on se heurte d'emblée à une double difficulté, une difficulté critique.

Une rétrospective sous-entend une oeuvre. Une oeuvre, c'est-à-dire quelque chose qui se tient bien, que l'on peut résumer, nommer, faire tenir en un mot, en quelques phrases : en une formule. Les éléments de l'oeuvre, les films, pourraient alors tous se lire, s'aborder et s'aplatir à partir de cette formule qui signe et qui ouvre sur le nom de l'auteur. Car derrière une oeuvre, avant, au-dessus et après, se cache toujours un auteur, un maître, un maître d'oeuvre, autrement dit un sujet, un regard qui découpe, structure et organise l'ensemble.

Mais l'ensemble vecchialien se tient mal, et je ne vois pas comment cette variété de films, cette multitude de personnages, de petits événements, de sorties du sujet, de fictions à peine ébauchées, pourrait être résumée, fixée en une formule, s'organiser autour d'un point de vue déterminant.

Dire que Vecchiali n'est pas un auteur, ou plutôt que ce vocable ne le concerne pas, ce serait donc insinuer que c'est de ses films un par un qu'il faut parler, de Vecchiali metteur en scène, conteur d'histoires. Mais là aussi ça résiste. Exemple frappant : les problèmes qu'un film comme *La Machine* a pu poser à la critique : un film sur la peine de mort, un film sur la pédophilie, un film sur les media? Ou encore : une enquête sociologique télé, un documentaire naturaliste, une grande fiction réaliste?... A moins d'avoir un goût très prononcé pour le paradoxe, rien de tout ça. Et cela vaut pour tous ses films, même pour les premiers, qui sont apparemment beaucoup plus structurés autour d'une histoire, beaucoup plus fidèles à leur sujet. On pourrait raconter l'histoire des *Ruses du diable*, de *L'Étrangleur*, de *Change pas demain*, de *Femmes Femmes*, on retomberait immédiatement dans la banalité du genre (le roman photo, le policier, le porno, le mélodrame psychologique) avec pourtant l'idée que ce n'est pas vraiment ça, qu'il y a quelque chose en plus ou en moins, quelque chose qui en appellerait donc à l'auteur. Mais l'auteur ici toujours reste muet.

Les problèmes que Vecchiali pose à la critique le rapprochent de cinéastes difficilement classables, comme Cassavetes, Comencini et surtout Fassbinder, avec qui il a de nombreux points communs : un goût très prononcé pour le mélodrame quotidien, une absence totale de profondeur psychologique des personnages. Mais aussi : un aspect brouillon, direct, rapide des films, lié à leur profusion. En faisant plusieurs films par an, Fassbinder n'arrête pas de nous surprendre : c'est quelqu'un avec qui on peut, et on doit, s'attendre à tout, au meilleur comme au pire, mais quelqu'un avec qui, en tout cas, on n'en finit pas en quelques formules.

La différence avec Vecchiali, c'est que la profusion se retrouve à l'intérieur même de ses films.

Christian Gasc, Hélène Surgère, Pierre Lose et Sonia Saviange dans *Femmes Femmes*

Jean-Christophe Bouvet dans *La Machine*



Germaine de France, le personnage des *Ruses du diable* qui apparaît dans le rêve de L'*Étrangleur*. Photo Ducange



Des films multiples

Il y a des films qui résistent à s'écrire et à se parler, et donc, encore plus, qui ne se réduisent pas à leur scénario ni à leur découpage. Des films où le cinéma lui-même est utilisé jusqu'au bout de ses possibilités; des films où ce dont il s'agit n'est pas la vérité du cinéma, de la représentation, et tout ce qui s'ensuit sur l'impossible réel. Si Vecchiali coule souvent ses histoires dans les moules du cinéma mineur, s'il en réanime les clichés, ce n'est pas pour y opérer un quelconque décodage, en dévoiler le fonctionnement, ses ficelles et ses interdits : que cela se fasse par une simple mise à plat, ou, beaucoup plus malin, par une mise en défaut, qui n'est autre que la réactivation d'une nostalgie qui en sait déjà trop long sur elle-même. C'est, au contraire, pour s'y fondre complètement en y ré-inscrivant constamment leur puissance fictionnelle, pour en épuiser en les réalisant toutes les promesses.

L'histoire des *Ruses du diable* (son premier long métrage, 1963) est celle d'une charmante petite provinciale seule à Paris : elle travaille dans un atelier de couture, a comme voisine et amie une vieille dame, ancienne couturière. Elle s'en occupe et se promène avec elle le dimanche. Un beau jour, cette jeune fille va recevoir dans une enveloppe un billet de 10.000 francs (anciens), envoi anonyme qui va se reproduire tous les jours. Elle croit que *c'est arrivé*, c'est-à-dire que cet envoi est le signe de l'intérêt que lui porte un de ces riches messieurs par lesquels se font sortir les jeunes provinciales seules à Paris. Elle se met à leur recherche : en vain. Après la mort de sa vieille amie, elle s'en va à la campagne, dans son village : on apprend que son père est mort il y a longtemps, mais qu'elle croit que son vrai père est le châtelain du village : ce serait peut-être lui le généreux donateur, d'autant plus qu'elle croit voir dans l'intérêt qu'il lui porte des signes de reconnaissance paternelle. Erreur : le vieux ne pense qu'à abuser d'elle. Elle se retrouve donc en pleine nuit, les habits déchirés, sur une route déserte de campagne. Passe alors un prince charmant qui la ramasse et avec qui commence une merveilleuse histoire d'amour. Tellement merveilleuse que de retour à Paris, elle lui dévoile son secret : la masse de billets accumulés pendant son absence. Le prince charmant se découvre alors une famille, une femme et des enfants qu'il a laissés en province. Pour se consoler, elle se décide à dépenser cet argent : intérieur confortable et manteau de fourrure. Mais l'argent alors ne vient plus. Ne pouvant plus, après avoir réalisé tous ces rêves impossibles, retourner à son ancien métier, elle se noie.

Il y a là, sans aucune distance représentative et sans aucun souci de vraisemblance narrative, accumulés les uns après les autres et pris à la lettre par l'héroïne, à peu près tous les clichés du roman-photo.

Il y a aussi ce qui en constitue le moteur fictionnel, son ancrage dans le réel : le désir de sortir de sa condition sociale, de son rôle social. Mais débarrassé ici de toutes les contingences du réel et des lois de la narration, il est immédiatement passage à l'acte, réalisation immédiate de son imaginaire.

C'est qu'il y va en fait d'une morale : on ne joue pas impunément avec le feu, on ne joue pas impunément avec les images et les clichés. Comme chez ce magicien qui, après avoir créé une figure (un personnage), la voit se mettre à prendre vie et corps, à s'agiter et à suivre sa propre voie sans rien renier de ce qui la constitue, il y a chez Vecchiali une espèce de dissolution amoureuse dans et sous ses personnages : il ne demande pas qu'on les aime, encore moins qu'on les comprenne, mais seulement qu'on les suive et qu'on vive avec eux des moments intenses et merveilleux d'émotion.

L'Étrangleur est bien l'étrangleur. C'est aussi et en même temps un enfant-poète qui se jettera dans la gueule du loup pour avoir pris l'adresse du policier à la lettre. Un loup qui n'est lui même qu'un agneau, puisque le policier s'est lui aussi pris au jeu de son propre rôle : offrir une fausse image de lui même à la télévision.

Il y a dans *Change pas demain* une scène extraordinaire : celle où le paroxysme de l'enquête policière (la poursuite à mort) rejoint le paroxysme du film porno (l'orgie collective). Le paroxysme : ce qui dans un film de genre est toujours attendu par le spectateur, son moment fort, ce qui le résume comme genre (même si cette attente est différée). Cette rencontre, ce télescopage des deux genres dans une même scène, n'est pas l'oeuvre ici d'un petit malin qui manipulerait les genres de l'extérieur. Elle ne peut avoir lieu, condition nécessaire et suffisante, que parce qu'inscrite dans le corps d'un personnage. Un personnage qui a pris son rôle au sérieux et qui le mène jusqu'au bout, jusqu'à son épuisement, envers et contre tous préjugés moraux (rester dans les limites de son rôle), à la butée du réel (carrément ici : la matérialité triviale des corps).

Les personnages de Vecchiali sont tous des êtres asociaux, anormés, monstrueux, obscènes : ils ne suivent que la logique de leur désir et de leur rôle. Monstrueux et obscènes, ils n'en sont pas moins complètement banalisés, dédramatisés (en cela beaucoup plus proches de « Détective » que de « France-Soir ») : leur histoire n'est que la succession de petits événements, le décompte au pas à pas de leurs faits et gestes : le code se dilue dans l'événement.

Mais il y a plus : il y a aussi, à côté de leur histoire, venant la troubler et la brouiller dans la netteté du récit, celles de ces multiples autres personnages : les quatre personnages de *L'Étrangleur,* par exemple, tous inextricablement liés dans l'ordre fictionnel, tous parasites les uns des autres.

Et aussi ceux rencontrés au hasard d'un trajet, dans ces lieux collectifs et anonymes, dans ces scènes de café par exemple qui reviennent à chaque film. Ces scènes ne sont pas là, comme souvent, pour donner aux films et à leurs protagonistes un alibi populaire, ni non plus par souci d'objectivité sociologique pour en décrire l'entourage. Bien au contraire : ils s'y fondent et s'y perdent, retournant à leur anonymat d'origine, à leur singularité première. Les cafés sont des lieux où se croisent une multitude de gens, au statut incertain, personnages réels ou fantômes vivants, mais tous porteurs d'un bout d'histoire par laquelle ils vous interpellent, souvent violemment, avant de disparaître (la scène du café dans *L'Étrangleur,* la fille au bout du bar dans *Femmes Femmes,* la dame et son histoire de paillasson dans *La Machine).*

Dans l'entretien qu'il donne aux *Cahiers* (n° 282) sur *La Machine,* Vecchiali raconte que l'idée du film lui est venue un jour où il se promenait sur les bords de la Marne : « j'ai vu un type tout seul, assis sur un journal, et je me suis mis à imaginer que c'était un assassin ». Tous ces films semblent participer de cette démarche : et si c'était... Pour lui, les plus extraordinaires fictions sont dans la vie réelle des gens, les gens les plus ordinaires et les plus anodins, ceux qui sont au pas de sa porte, au marché, au café d'en face... Cela implique évidemment une certaine façon de traiter le cinéma, de faire des films. Cela implique une certaine façon de traiter le réalisme.

Un certain réalisme

On éprouve à la vue des films de Vecchiali ce que j'appelerais l'impression d'une immédiateté (à opposer à l'impression de réalité). Immédiateté entre le projet et le film, entre le désir de fiction et sa réalisation. Une immédiateté qui se retrouve au niveau de leur économie : économie d'argent et aussi économie de temps, pas seulement parce que le temps c'est de l'argent, mais parce que tout ce qui est là est précieux, au moment du tournage, et que le temps de ce travail, son merveilleux, il ne faut pas le laisser se diluer, il ne faut pas laisser le cinéma, son matériel et son écriture devenir une fin en soi. Tout est là, dans l'espace même du film où dialoguent et se heurtent sans arrêt et sans répit (pour le spectateur) le plus précis souci de réalisme et l'appel incessant de la fiction. C'est que pour lui, beaucoup plus que pour d'autres sans doute, la fiction est toujours déjà du réel et le cinéma est avant tout la continuation, la réactivation du réel sous d'autres formes.

Immédiateté de la narration et de l'écriture donc, au profit de l'impératif de fiction : il n'y a pas de temps à perdre dans le travail de la signifiance (l'impossible réel de ce qui se montre ne l'intéresse pas), ni non plus dans celui de l'illusion de réalité. Et il faut parler, là, alors, de son mauvais goût, dont ce serait encore beaucoup trop cultiver le paradoxe (et l'obscurantisme) que de dire qu'il n'existe pas, même si on aime ça. Beaucoup plus intéressant serait de dire qu'il a ses impératifs. Cinéaste du quotidien et de ses multiples possibles, Vecchiali se fiche complètement de la vraisemblance. Tout est bon au contraire pour mettre en crise le cinéma et son image (de marque), pour aller au plus vite à l'émotion (sa promesse de départ de plus en plus différée). Quelques exemples : les visions de l'étrangleur mises sur le même plan que le réel du film; la progression par sauts de la narration (les travellings nocturnes, dans *L'Étrangleur* toujours, pour passer d'un lieu à un autre, d'un moment de fiction à un autre); et aussi la musique pour venir comprimer le temps, remplacer celui d'une exposition psychologique des personnages (dans *Les Roses de la vie* en particulier, et la chanson de *La Machine).*

Il n'y a pas de temps à perdre : là où il faut se perdre plutôt, c'est sous la multiplicité des signes du réel (le quotidien), dans leurs multiples interpellations, autant d'appels à la fiction toujours possible et déjà là, sans aucune prévalence, sans aucun ordre de signifiance.

Corps à Cœur

En bas, deux photos de *Corps à cœur,* le prochain film de Paul Vecchiali, sans doute son meilleur, en tout cas le plus abouti, celui qui va le plus au bout de ses promesses.

En haut, une photo de tournage du film, datée (avril 78). Au centre, Hélène Surgère qui semble jouer à la star. A droite, un peu à l'écart, dans sa veste à carreaux et derrière ses lunettes, Paul Vecchiali qui ne joue pas au cinéaste. Le film est actuellement en cours de montage. Sortie prévue : Mai 79.



Michel Delahaye et Sonia Saviange



Hélène Surgère et Nicolas Silberg

Résultat : je n'ai jamais vu la campagne aussi bien filmée, rendue avec autant de tact et de vérité que dans *Les Ruses du diable* et en particulier dans la scène du bal : c'est sans doute qu'à la campagne beaucoup plus qu'ailleurs, il faut savoir être discret et anonyme, s'avoir s'effacer devant la complexité des relation sociales, ne pas se précipiter sur n'importe quel signe offert pour y réduire tout ce qui ne s'offre pas directement au visible, tout ce qui résiste à se dévoiler et à se dire.

Ce qui veut dire que le réalisme de Vecchiali n'est pas celui de l'invisible réel mais celui d'une soumission totale à l'ordre du visible et à sa présentification immédiate et sans détour : c'est ce qui le rend souvent proche de la pornographie, mieux, de l'exhibitionnisme.

Maladie : tout est là dans l'espace même du film : le journal de maladie de son père, les photos de famille. Et au plus près de ce texte et de ces photos, lui même qui y risque son image : d'abord lecteur du journal, il disparaît sous lui (effet de surimpression), réapparaît figé dans une photographie, cliché qui annonce sa prochaine réapparition, mais cette fois-ci en tant que représenté, interpellé par l'adresse de son père à son égard, parlant à la première personne (« suit un paragraphe qui m'est adressé »). Bref : il fait l'acteur. A ce moment-là seulement, il se tourne de temps en temps vers la caméra : il ne peut plus s'agir alors d'un appel à la complicité des spectateurs, il ne peut plus s'agir d'exhibitionnisme.

L'exhibitionniste est bien quelqu'un qui force le regard, sur quelque chose que le bon goût, un certain ordre du monde et de sa représentation, voudrait laisser caché. Mais, là où Vecchiali s'en éloigne, c'est quand l'exhibitionniste devient ridicule, quand il croit que l'objet exhibé est le signe d'une vérité, vérité dévoilée dont il demande à l'autre la complicité du secret. Et de quoi s'agit-il dans le film si ce n'est justement et encore une fois de cet impossible dévoilement?

Le journal de maladie : aussi obscène et monstrueux que tous ces personnages : le décompte chronométrique au pas à pas du trajet de la maladie. Une façon de reprendre possession de son corps au moment où, comme on dit, il s'en va. D'en reprendre possession contre tous les discours et les institutions qui s'en emparent à ce moment-là. Mais aussi une façon de s'en emparer, de cette maladie, de vivre avec elle : pas seulement regarder les choses en face (il y a de ça chez Vecchiali) mais aussi la suivre, l'épouser dans ce rapport de lutte et s'y épuiser jusqu'à la mort. Mais la mort n'intéresse pas Vecchiali, ces morts et tous ces personnages qui meurent, ne sont jamais dramatiques, ne sont qu'exténuation de la vie.

Mais il y a plus : il y a à la fin de ce journal de maladie (maladie : perte de la vie) une sorte de testament qui dit en substance que la vraie vie est ailleurs. Et à l'écoute de ce texte, les photos, représentations opaques, clichés morts, desquamation de l'être réel, se gonflent de tout son mystère, de toute une vie, de toute une fiction qu'il ne dévoilera jamais plus. Les morts s'en vont avec leur secret.

L'exhibitionnisme, là, aurait été, au contraire, d'en dévoiler le secret, d'en dire quelque chose de plus que les signes qu'il en laisse, de remplir les pointillés, de retablir la continuité du sujet, d'en dire quelque chose de plus que les signes qu'il laisse - les traces -, de les organiser, de produire de nouvelles images. En un mot : de faire une reconstitution comme celle, grotesque, malaisante et pornographique, de *La Machine* autour d'un petit bout de chiffon reconstitué comme le réel de la victime : parce que morte elle est tuée par deux fois, niée et violée dans son existence même.

Une nostalgie

Ce qu'il faut lire alors dans ce regard final, c'est plutôt le signe d'une nostalgie. Nostalgie du cinéma, le vieux cinéma, celui de la première fois, du merveilleux de l'enfance. Le cinéma qui, venant juste après l'invention de la photographie (celle des clichés du quotidien, pas encore la photo de reportage) avait ce pouvoir magique de faire vivre les êtres de la photo, de prolonger leur mouvement, de suivre l'interpellation de leur regard, sans qu'il y ait besoin pour cela d'en savoir plus que la force même de cette interpellation. Un cinéma dont il sait très bien qu'il a été étouffé dans l'oeuf, mais un savoir dont il ne veut rien savoir. Il en sait pourtant quelque chose : tout l'espace de ses films est parsemé de ces photos, clichés intimes épinglés au mur, celui du père dans *Les Ruses du diable*, de la mère dans *L'Étrangleur*, et surtout dans *Femmes Femmes*. Des photos qui ont plus ou moins d'importance dans l'ordre fictionnel du film, mais qui en sont toujours le seul point de départ référentiel : toutes ces histoires sont celles d'une nostalgie, d'une recherche par ces personnages d'une impression perdue, d'une émotion première. Retrouvailles impossibles certes mais cet impossible ne les intéresse pas.

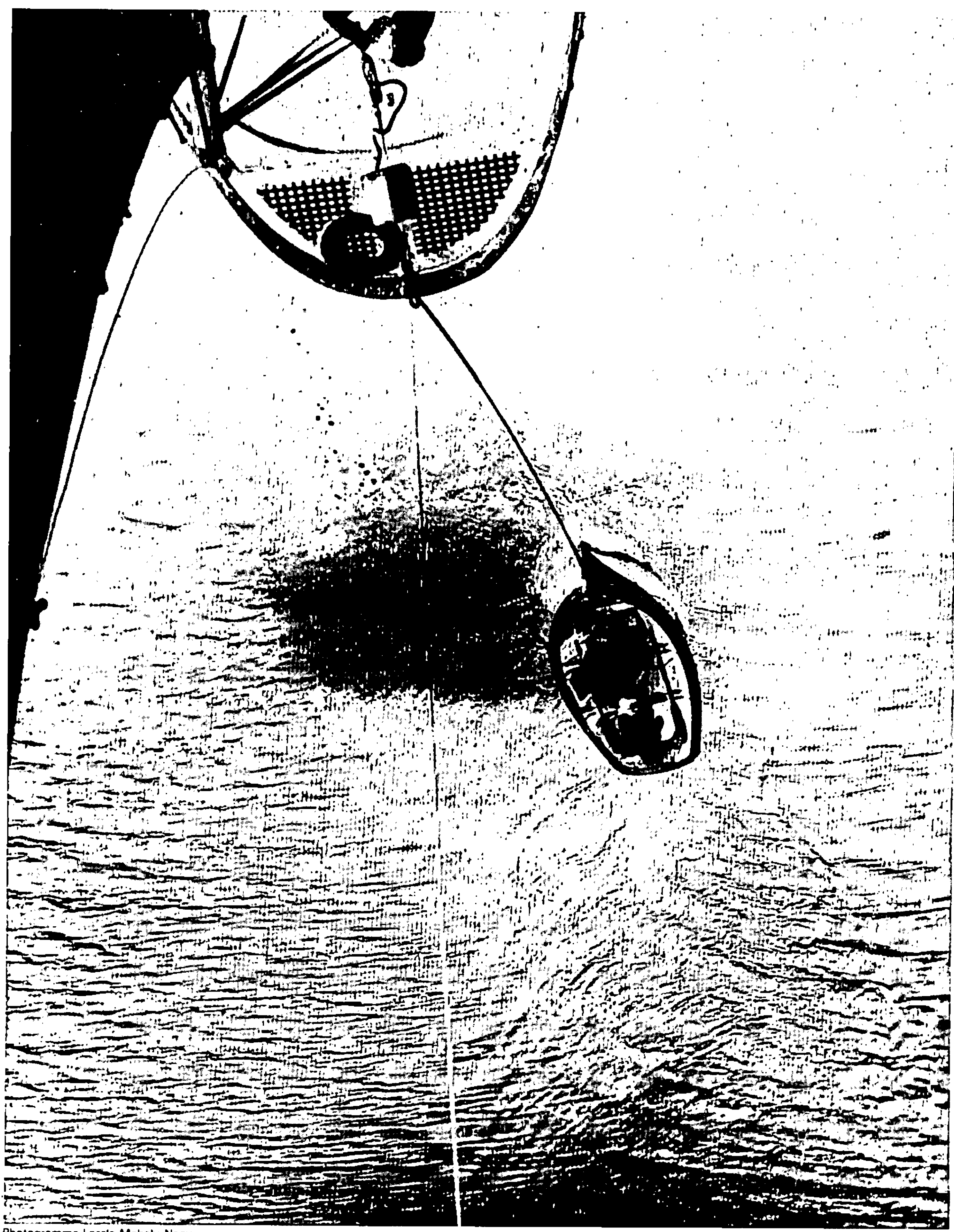


L'Étrangleur

Et Vecchiali non plus, quand il revient toujours, dans ses films, réanimer le temps d'un clin d'oeil, d'un regard, les lieux et les personnages du cinéma d'autrefois (il y en a qui préfèrent en ranimer « l'extraordinaire lumière »).

Un impossible qui ne l'intéresse pas parce qu'il est peut-être d'abord un impossible social et même politique. Et c'est là, exactement, qu'il faut placer un film comme *La Machine.* De Lentier, de ses motivations, autrement dit de sa blessure, on ne saura jamais rien : voir la très belle scène avec Hélène Surgère (papa, maman, mère abusive et difficile résolution de l'Oedipe). Et tout ce bataillon moderne d'appareils de savoir et d'analyse qui a charge de le mettre en pièce d'abord, pour le reconstituer ensuite, n'arrivera à rien. Lentier ne dira rien, il n'a pas à se faire complice de toute cette machination, mais surtout il ne le peut, tant son désir est transgressif. Il n'a plus qu'une seule chose à faire : continuer à transgresser, vivre jusqu'au bout son a-normalité, ne rien en renier, la hurler et heurter le bon goût dans l'espace même de son temple : sortir du code dans le code. Il faut alors ramener le film à son contexte extérieur : beaucoup plus que celui des débats humanistes et démocratiques sur la peine de mort, c'est celui de ce fichage permanent qui se met aujourd'hui en place, de l'épinglage à tout moment de chaque fait et geste, pensée, désir et tressaillement de chaque individu. Tout un appareil qui s'est mis en place pour *« soumettre les désirs à des chaînes signifiantes, les énoncés à des instances subjectives, qui les accordent aux exigences d'un ordre établi »* (G. Deleuze).

Et par rapport à ça, il y a une urgence. Une urgence à transgresser, à trahir, l'ordre et le bon goût, à devenir insaisissable, à se perdre dans la foule et à s'y tenir mal. Le cinéma est mort, vive le cinéma. Non pas celui qui repart à zéro (de sa blessure), mais celui qui repart du milieu, là où il a été oublié : le cinéma populaire des années 30. Il y va de sa liberté. —T.G.



Photogramme Laszlo Moholy-Nagy

LASZLO MOHOLY-NAGY

László Moholy-Nagy : sculpteur, peintre, dessinateur, photographe et théoricien hongrois (1895-1946 – Chicago). Il étudia le droit et peignit d'abord des tableaux cubistes, puis évolua vers l'abstraction. En 1920, il se rend à Berlin, subit l'influence du constructivisme russe. Attiré par les conquêtes de la technique moderne, il essaye de traduire, à l'aide de collages, la découverte de nouveaux espaces possibles pour l'art. Il utilisa le papier collé, le verre, le bois, le métal et le plexiglas, pour réaliser de rigoureux assemblages des formes géométriques. En 1923, il est invité par Walter Gropius pour enseigner au Bauhaus. Simultanément, il poursuivit des recherches sur les propriétés plastiques des matériaux et de la photographie, du photomontage et du cinéma. S'intéressant au problème du mouvement, il fut le premier à réaliser des œuvres cinétiques. Il quitte le Bauhaus en 1928 pour s'installer d'abord à Berlin puis à Paris. La montée du fascisme l'oblige à émigrer. Il part pour les Etats-Unis en 1937, fonde à Chicago le New Bauhaus, qui devient plus tard le fameux Institute of Design. Théoricien, il est notamment l'auteur des livres : « Malerei, Foto, Film » (1925), « De la matière à l'architecture » (1929) et « Vision in Motion » (1947).

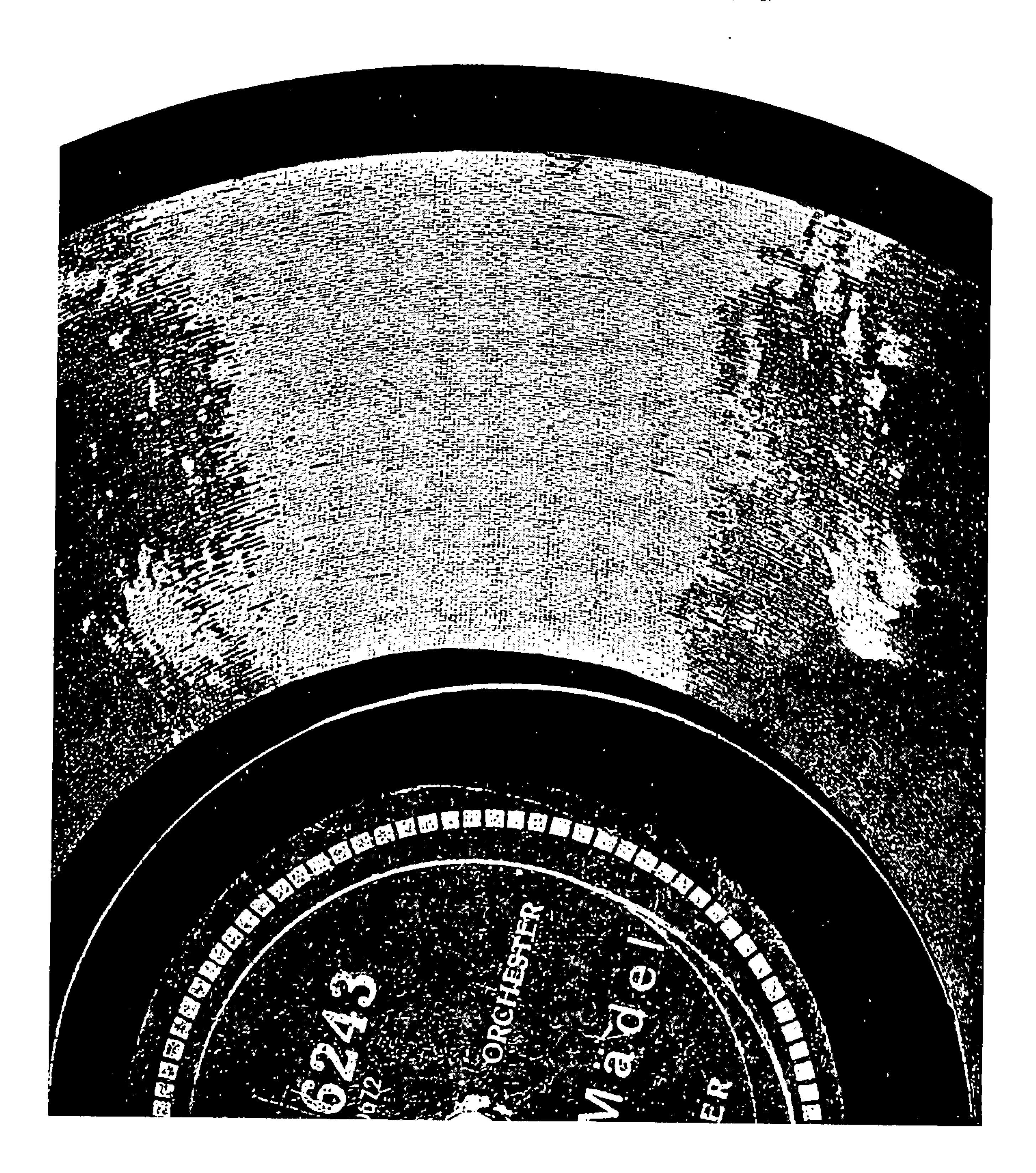
PRÉSENTATION
PAR YVETTE BIRÓ

« La vision en mouvement est une appréhension simultanée. Cette vision simultanée est une action créatrice : elle signifie que nous voyons, sentons et pensons les rapports des choses et que nous ne percevons pas une série de phénomènes isolés. C'est un mode de vision qui intègre immédiatement les éléments séparés en un ensemble cohérent.

La vision en mouvement est synonyme de synchronisme et d'espace-temps; c'est un moyen pour la compréhension des dimensions nouvelles ».

Ces lignes de Moholy-Nagy résument parfaitement sa pensée. Au premier abord, cet esprit d'une multiplicité quasi provocante pourrait sembler imbu de lui-même et d'une inconstance frisant l'impuissance, car il entreprend d'innombrables tentatives; mais si l'on examine de plus près l'œuvre de sa vie, on peut rapidement constater que, pour lui, la peinture et le cinéma, l'architecture et la scénographie, la typographie, le dessin publicitaire, le design et le photogramme étaient une même chose; tous ces moyens servaient la même idée. Son plus grand mérite, sa prophétie jusqu'ici rarement admise, était l'idée de *l'indivisibilité* de la peinture, de la photographie et de l'art cinématographique. Il a été parmi les premiers à reconnaître non seulement l'importance des techniques nouvelles du siècle, mais aussi leurs relations organiques avec les beaux-arts et leur passé millénaire. Cette reconnaissance lui a fourni la clef pour comprendre et expliquer les « nouvelles dimensions » : il a inséré la photographie et le cinéma, ainsi que leurs variantes, dans le flot continu de l'expression optique.

L'histoire de l'art simplifie en identifiant Moholy-Nagy à la révolution du Bauhaus; on examine rarement l'activité globale de ce talent aventureux et d'une curiosité insatiable. Pourtant, en 1975, son exposition parisienne a prouvé que son désir de renouveler, d'expérimenter sans cesse, cachaient une sorte de ténacité continue, et ce n'est pas par hasard qu'au cours de ce travail de recherche, il s'est occupé à la fois de la création artistique et théorique. Il a prédit l'arrivée d'une révolution visuelle, il a esquissé avec audace, mais concrètement et précisément du point de vue technique, ses étapes et ses possibilités. Chacune de ses œuvres, qu'elle soit photographique ou typographique, statique ou dynamique, part à la conquête de solutions nouvelles. Il a étudié les nouvelles possibilités d'utiliser la matière, les modes d'expression inconnus offerts par les techniques nouvelles, avec une obsession propre aux utopistes. Il faut ajouter que ces projets d'avant-garde – par exemple sur le terrain cinématographique – auraient pu être réalisés même pendant les années vingt, si le conservatisme et le confort intellectuel, ainsi que la situation sociale incertaine du cinéma, n'avaient empêché que ces rêves se matérialisent.



Disque de gramophone
Amplification de la réalité quotidienne. Une affiche toute prête (Photo Moholy-Nagy)

Quel était pour Moholy-Nagy le dénominateur commun entre la peinture, la photographie et l'art cinématographique, aux traditions si différentes? En 1925, quand son premier livre a paru, on ne parlait pas encore de la photographie et du cinéma comme d'arts pouvant susciter des formes nouvelles. Dans ces modes d'expression, on voyait en général des procédés, des techniques pour reproduire et fixer la réalité, non pas des forces créatrices. Moholy-Nagy concentre son attention sur un facteur à effet particulier, qui agit dans le cas des deux procédés : la lumière, qui, en tant que base de la perception, est la condition indispensable et le moyen de la création visuelle. Ce point de départ lui a donné l'idée d'examiner ces media comme des manifestations de la lumière, comme ses diverses articulations : dans cette perspective, la lumière s'empare progressivement de tout l'espace et récapitule ses possibilités en vue d'une libération totale. Il a décrit cette évolution indiscutable, mais il n'a pas approché son sujet avec le parti pris naïf et romantique de certains théoriciens du cinéma du début du siècle, il ne voulait pas établir l'hégémonie du cinéma au détriment des autres arts. Il ne cherchait pas à prouver les possibilités artistiques du cinéma en s'appuyant sur l'argument théorique de « l'art total ». Moholy-Nagy examinait avec plus de clairvoyance et beaucoup d'imagination les nouvelles possibilités de créer l'image optique : il voulait repousser et franchir les frontières. Et quand il a découvert la faculté de la lumière de créer l'image, il a trouvé un élément qui concerne l'ensemble du monde visuel de notre époque. Il a saisi la force motrice du progrès de la culture visuelle.

Pourquoi la lumière a-t-elle ce rôle privilégié? Au fond, qu'est-ce que la lumière? Une dualité, avons-nous appris, des particules et des ondes, de la matière et du mouvement en même temps. Mais jusque-là, les différentes façons de susciter des images n'ont pas su exploiter cette essence profonde et contradictoire de la lumière, bien qu'elles aient réussi à différencier ses nuances les plus fines et les variations les plus infimes du spectre des couleurs.

Il fallait la venue de la photographie et celle de l'image mobile pour que cette force dynamique puisse se manifester, pour que nous puissions voir notre environnement tel qu'il est, pour qu'il nous apparaisse à la fois comme une matière, comme la masse des corps contenus dans l'espace, et en même temps comme un mouvement fugitif, changeant, toujours différent.

Le cinéma a inventé un langage qui est basé sur la force d'expression de l'ombre et de la lumière, qui fait voir les objets et les phénomènes dans la distribution mobile de la lumière, dans ses formes changeantes, dans la rencontre des *« champs de lumière qui s'entrecoupent »*. Et comme il s'agit de mouvement, sa temporalité est immuable : *« Plus on saisit le rythme de la lumière mobile qui s'insère dans le cours du temps, plus son articulation se complique »*.

Moholy-Nagy parle de l'unité du temps et de l'espace d'une façon intuitive et personne n'a rien dit de plus percutant sur « l'écriture-lumière » de la technique cinématographique, qui distend dans le temps l'image qui existe dans l'espace, qui poursuit les métamorphoses inévitables des choses en captant leurs changements.

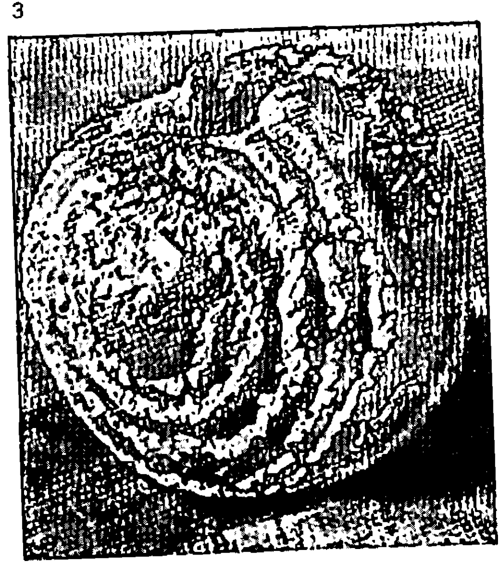
La peinture est une matière artificielle, dit Moholy-Nagy. Il est évident que nous pouvons nous en servir selon notre bon vouloir. Mais qu'arriverait-il si nous possédions un moyen d'expression naturel, vivant, si nous pouvions saisir la faculté d'expression de la lumière? Ne serions-nous pas soumis, asservis, à une réalité qui serait plus puissante que nous, parce qu'elle serait régie par ses propres lois?

Cette question est d'autant plus justifiée que l'objectivité de la caméra, sa technique de reproduction impersonnelle, tendent à transmettre l'image du monde sans le changer, en écartant l'agressive intervention humaine. Moholy-Nagy n'a pas été tenté par la conception mécaniciste de l'époque : il n'a pas considéré la photographie et le cinéma comme de simples moyens de reproduction. Au contraire, il a salué en eux une nouvelle façon de créer des images optiques, une découverte originale qui exercera une influence aussi sur les arts plastiques. *« Nous avons une sensibilité nouvelle à l'égard de l'ombre et de la lumière, des transitions gris-noir, d'une blancheur éclatante et d'une luminosité fugitive, de l'exactitude magique des plus fins tissages »*, écrit-il. *« Qu'il s'agisse de l'ossature d'une structure d'acier ou de l'écume d'une vague, pour les percevoir, nous avons besoin de la fraction, d'un centième ou d'un millième de seconde »*.

« Exactitude magique », écrit-il et cette formulation montre la nouvelle direction de l'intérêt et son ambition d'engendrer des valeurs nouvelles. En effet, le chercheur et l'expérimentateur passionné a découvert des phénomènes inconnus, des visions photogéniques et « magiques » : un portrait d'une précision impitoyable, un bateau sur la mer vu d'en haut qui avance sur les vagues lumineuses, les fines ciselures d'une simple bûche sciée, ou la texture inconnue d'un voile tissé. Tout cela serait resté invisible si on n'avait pas su manier la lumière comme un « nouveau facteur de la création », qui, comme la couleur en peinture ou le son en musique, peut-être utilisé de façon souveraine.



3



4

1

2



1
Facture de l'eau (« Empress of Australia ») : action conjointe du vent et du mouvement du bateau.

2
Structure. Localisation d'une mine de sel. Espagne.

3
Texture. Un américain de 130 ans, du Minnesota.

4
Texture. Une pomme pourrie occupée par des champignons.

Moholy-Nagy différencie avec précision les concepts à la mode négligemment employés, comme structure, texture et facture, pour s'approcher – justement grâce à la force pénétrante de la lumière – de la vraie nature de la matière. La *structure,* c'est l'organisation interne immuable de la matière, comme par exemple la structure des cristaux. On connaît les photographies extraordinaires de Moholy-Nagy qui cherchent à pénétrer cette couche profonde et éclairent les lois secrètes par la puissance optique de la lumière et de la lentille. La *texture* est plus près de la surface visible, Moholy-Nagy y voit la manifestation organique de la structure, l'épiderme des objets. Cette vie organique est découverte par ses prises de vue où il met en valeur la peau d'un vieillard de cent trente ans du Minnesota, « vue à vol d'oiseau de la matière dans le temps », ou un escargot presque dévoré par un champignon. Par *facture,* il entend l'intervention humaine et extérieure sur la matière, qui n'est pas la simple surface de la structure originelle, l'écorce extérieure, ayant subi des changements mécaniques (ou dûs aux réflexions de la lumière) provoqués par des influences extérieures. Par conséquent, l'image des rides parallèles de l'eau est aussi une facture pour lui, car l'influence réciproque du vent et du mouvement du bateau a suscité la poésie particulière de cette vision.

A partir de la fin des années vingt, dans sa peinture aussi il abandonne les formes statiques, les compositions fermées – la lumière devient le facteur du mouvement qui permet des angles de vision différents et maintient l'œuvre dans une transformation continuelle. A cette époque, il insère dans ses tableaux les éléments aléatoires de la photographie, tout en expérimentant la prise de vue sans appareil avec ses photogrammes. Ses montages photographiques présagent le mode d'expression cinétique car Moholy-Nagy s'aperçoit que la division de l'espace par la lumière suscite à la fois un spectacle et un rythme, la dimension enchevêtrée du nouvel espace – temps. Dans la pratique, il a considéré que la lumière et la caméra étaient des prolongements de l'œil humain et il a voulu matérialiser grâce à eux des visions inaccessibles à la vue normale. Il parlait d'une vision différente.

Quelle est cette différence? Pour commencer par le plus simple, il faut mentionner la vue en plongée, en contre-plongée, les distances inhabituelles, la sensation de la vitesse offrant des spectacles qui n'auraient pas pu être perçus sans une technique raffinée. Et il ne faut pas oublier la « pure image optique » des objets, qui met de côté les obligatoires opérations mentales correctrices de l'œil humain et révèle ainsi d'autres perspectives, d'autres proportions, etc. Moholy-Nagy considère que la possibilité de dépasser la vue en perspective grâce à l'utilisation d'objectifs non réglés par les lois de la perspective classique, est une étape importante. Notre vision est gouvernée par des préjugés optiques, des images de l'imagination ancrées en nous. *« Par conséquent, l'appareil photographique est le meilleur moyen pour acquérir une vision objective »,* écrit-il. *« Avant de trouver une quelconque relation subjective, tout le monde sera obligé de voir la réalité objective, valable du point de vue optique. Cela mettra fin à la longue domination de la suggestion visuelle grâce à laquelle quelques peintres célèbres ont dirigé notre vision. Cent ans de photographie et vingt ans de cinéma nous ont infiniment enrichis de ce point de vue. On peut dire que nous voyons le monde avec des yeux tout à fait différents. Pourtant le résultat global ne dépasse pas encore un accomplissement visuel encyclopédique. Cela ne suffit pas. Nous voulons produire selon un plan défini pour que la création soit la découverte de nouvelles relations de la réalité ».*

Il ne faut pas s'effrayer de cette sévérité, de cette résolution ferme d'atteindre l'objectivité. En effet, à ses débuts, Moholy-Nagy a mis toute sa fantaisie, toute son imagination, toutes ses idées au service de nouvelles trouvailles techniques, de nouvelles solutions, de nouvelles inventions. C'était plutôt un ingénieur, un inventeur, un constructeur de formes, ne cessant d'expérimenter de nouveaux procédés. Il va de la libre transformation des matières sensibles à la lumière, de l'observation des phénomènes lumineux, de la fabrication d'appareils nouveaux, à la combinaison du son et de la vision, aux jeux du collage, du montage et du photogramme. C'était certes un génie technique, mais il ne se contentait pas d'exploits formels et extérieurs, il voulait étudier la nouvelle vision.

Toute nouvelle relation produit une signification plus ample. Cela concerne aussi la nouvelle organisation des matières, des structures, des méthodes de représentation : chaque contact imprévu, chaque rencontre inhabituelle révèlent de nouveaux rapports, communiquent des découvertes. La nouvelle sensibilité ne peut exister sans la transformation intérieure et radicale des moyens de communication. D'un côté, la photographie et le cinéma doivent profiter des résultats accumulés de la création picturale, d'un autre côté ils doivent s'en libérer, s'opposer aux principes anciens de la représentation et formuler leurs propres lois; *les relations de la matière et des moyens techniques.*

Moholy-Nagy cherchait dans la relation dialectique entre rupture et attachement, continuité et changement, la preuve du droit à l'existence des nouvelles formes artistiques du siècle. Il a compris mieux que quiconque les aspirations parallèles des arts plastiques et du cinéma, il en a

fait personnellement l'expérience; il savait que les ambitions du cubisme et du constructivisme correspondaient à celles du cinéma, qui proclamait la simultanéité, le besoin de perception multiple des objets. En même temps, il fallait accentuer les rapports particuliers de la lumière et du mouvement. L'idée d'une influence réciproque s'est avérée plus exacte que l'exaltation ou la négation du rôle du cinéma.

L'acceptation de la parenté a eu une autre conséquence intéressante. Moholy-Nagy n'a pas perdu son temps à prouver que la photographie et le cinéma étaient des arts indépendants. Il a plutôt essayé de recenser les fonctions différentes des moyens nouveaux, leur pénétration sur des territoires jusqu'alors éloignés d'eux. Il a rejeté l'opposition scolastique de l'art et de la science, de l'art et de la technique, et il a mis l'accent sur leur unité organique. Il a pris des exemples sur le terrain de la science, de la criminologie, de l'information, du jeu ou de la scénographie, pour illustrer sa thèse qui affirme que l'enregistrement de la dynamique des mouvements différents ne doit pas se limiter à l'un ou l'autre mode de connaissance. Les frontières entre la science, l'art et la technique doivent être abolies.

Cette prise de position importante aurait été inimaginable sans l'arrière-plan offert par le Bauhaus. Elle était significative du point de vue de la photographie et du cinéma, car ainsi, la représentation et la vie quotidienne, l'action sociale et les modes d'expression, étaient reliés. Moholy-Nagy commençait à parler du rôle des mass media alors qu'on ne connaissait pas encore ce concept, quand on n'avait pas encore reconnu l'importance sociale de « l'hygiène optique, de la santé de la vision ». Seule son attention portée à la fonction sociale lui a permis de découvrir que la simultanéité était le facteur déterminant. Les activités des artistes, savants, politiciens, techniciens et ouvriers déterminent la vie des gens, dit-il. L'action momentanée des individus se répercute et la simultanéité invincible forme aussi le flot des événements. L'ambition majeure des nouveaux modes d'expression doit être de dépasser la logique *linéaire* de l'écriture régnant depuis Gutenberg, de libérer et de développer la force qui réside dans la complexité de la vision *simultanée;* il faut exprimer par des symboles denses l'aventure enchevêtrée des tensions et des contradictions, des phénomènes et des destins parallèles.

La terminologie et le fond de ce raisonnement doivent sembler familiers à beaucoup de gens. A peu près trente ans plus tard, Marshall McLuhan a prédit un avenir similaire à la culture visuelle, sans mentionner son précurseur, pourtant important et célèbre. En tout cas, Moholy-Nagy peut se réjouir que ses opinions aient si bien résisté au temps, à tel point qu'aujourd'hui, c'est devenu un lieu commun de prophétiser le déclin de la civilisation de Gutenberg. Nous nous habituons à un nouveau modèle de civilisation, où la présence inévitable de la masse des images nous amène nécessairement à connaître et à exprimer une vision articulée et globale.

Moholy-Nagy décrit même la mutation qui a eu lieu dans le développement des arts visuels dans son livre célèbre : « Vision in Motion ». Il a reconnu que la nouvelle conception ne se manifestera pas seulement par une conscience différente de l'espace, par le refus d'une vision fixe ou la représentation du mouvement des objets, mais aussi par la reconnaissance des rapports et les possibilités constructives des options visuelles fondamentales. Par conséquent, le plus important, c'est l'approche souple des choses dans l'espace, en mouvement et en changement continus, ce qui permet d'étudier la structure plutôt que la façade. Et cette façon de voir la vie quotidienne pénètre aussi dans le monde intérieur : Moholy-Nagy nomme ceux qui lui ont inspiré ses idées : Einstein et Freud, les dictateurs responsables de notre civilisation et de notre conception moderne du monde.

Comment ce monde froid et rationnel, ces constructions logiques de la géométrie et de la technique, peuvent-ils mener à l'homme? Peut-on y ajouter l'exigence d'exprimer des sentiments? Sans doute dans ses jeunes années Moholy-Nagy n'a-t-il pas donné une grande place à cette exigence, mais dans son dernier ouvrage, il en parle sans équivoque. Il tient l'art pour un besoin émotionnel, non pour un luxe hautain de l'expérimentation. *« L'une des fonctions de l'artiste dans la société est de contribuer à l'organisation des émotions, de rendre compte par ses propres moyens des sentiments, de purifier la vie intérieure de ses contemporains pour lui donner une structure et une direction »*, écrit-il. Ce n'est qu'ainsi qu'il deviendra possible d'atteindre les régions obscures de l'existence humaine. La sagesse de l'art – et cela concerne aussi Moholy-Nagy – n'est pas faite seulement du savoir et de la capacité de juger ou de l'intuition, c'est aussi une identification profonde, la prise en charge des lois humaines qui dans chaque civilisation obligent à une nouvelle interprétation de la réalité.—Y. B.

II. CINÉMA SIMULTANÉ OU POLYCINÉMA

PAR LASZLO MOHOLY-NAGY

Il faudrait construire un cinéma qui serait équipé d'appareils et d'écrans divers pour les besoins de la recherche. Par exemple, on pourrait envisager de diviser la surface de projection habituelle, avec un dispositif simple, en bandes planes et bombées, semblables à un paysage de montagnes et de vallées; il faudrait adopter un système de division aussi simple que possible pour pouvoir contrôler la distorsion de la projection.

Une autre proposition pour la transformation de la surface de projection : utiliser au lieu de l'écran carré, un écran en forme de segment de sphère. Cette surface de projection devrait avoir un diamètre très grand, donc très peu de profondeur, et devrait être fixée dans un angle visuel d'à peu près 45 degrés par rapport au spectateur. On y projeterait plusieurs (pour commencer, peut-être deux) films à la fois, ils ne seraient pas projetés sur un endroit fixe, mais se déplaceraient continuellement de gauche à droite, de droite à gauche, de haut en bas, de bas en haut, etc. Grâce à ce procédé, on pourrait présenter deux ou plusieurs actions au début, indépendantes les unes des autres, qui, par la suite, grâce à leur rencontre prévue, relateraient des événements d'un parallélisme rationnel.

La grande surface de projection a également l'avantage de pouvoir montrer un mouvement, par exemple celui d'une voiture, de son début jusqu'à sa fin, en suscitant une illusion plus forte (il s'agit d'un mouvement en deux dimensions) que celle obtenue avec les surfaces de projection actuelles sur lesquelles on est toujours obligé de fixer l'image.

Pour éclaircir le problème, j'ai recours à l'esquisse schématisée suivante :

– de gauche à droite, se déroule le film de Monsieur A.; la naissance, la vie; de bas en haut, se déroule celui de Madame B.; la naissance, la vie. Les surfaces de projection des deux films s'entrecoupent : l'amour, le mariage, etc. Ensuite, les deux films peuvent ou se croiser, ou continuer parallèlement, ou encore un nouveau film, commun aux deux personnes, peut remplacer les deux premiers. Comme troisième ou quatrième film, celui de Monsieur C. peut se dérouler en même temps que les films de A. et de B., de haut en bas ou de droite à gauche ou dans toute autre direction, jusqu'à ce qu'il puisse croiser ou recouvrir de façon rationnelle les autres films, etc.

Un tel schéma est aussi, sinon plus adéquat, pour des projections lumineuses abstraites dans l'art du photogramme. En faisant intervenir des effets colorés, on pourrait dans ce domaine obtenir des possibilités de représentation encore plus riches.

La solution technique d'une projection, comme par exemple celle du mouvement de la voiture ou du schéma précédent, est très simple et peu coûteuse. Il suffit d'installer un prisme tournant devant la lentille de l'appareil de projection.

Une grande surface de projection permet aussi la répétition simultanée d'une suite d'images, dans ce cas, il faut projeter sur l'écran avec des appareils installés côte à côte plusieurs copies du film qui est en train de se dérouler, et commencer ces projections par le début du film. Par ce procédé on peut montrer de nouveau le début d'un mouvement en même temps que son développement, et obtenir ainsi des effets nouveaux.

La réalisation de tels projets exigerait de nouvelles performances de notre organe de réception optique, l'œil, et de notre centre réceptif, le cerveau.

Grâce au développement extraordinaire de la technique et des grandes villes, nos organes réceptifs ont étendu leurs capacités et ont acquis une fonction à la fois acoustique et optique. On peut trouver des exemples dans la vie courante : des Berlinois traversent le Potsdamer Platz, ils bavardent et ils entendent simultanément :

– les klaxons des voitures, la sonnerie du tramway, les avertisseurs des omnibus, les jurons des cochers, les vrombissements du métro, les cris des marchands de journaux, les sons diffusés par un haut-parleur, etc;

– et ils peuvent distinguer ces diverses impressions acoustiques. Par contre, il y a peu de temps, un provincial a été tellement troublé sur cette même place par la multitude des impressions qu'il est resté comme enraciné devant un tramway qui l'a écrasé. On peut facilement trouver des cas analogues en ce qui concerne les impressions optiques.

Une autre analogie : l'utilisation de l'optique et de l'acoustique comme moyens de la représentation artistique, ne peut être comprise et appréciée que par un homme ouvert au futur.

(Extrait de « Malerei, Fotografie, Film », Neue Bauhausbücher. Traduit de l'allemand par Véronique Charaire).

III. DYNAMIQUE DE LA GRANDE VILLE

PAR LASZLO MOHOLY-NAGY

Le scénario intitulé *Dynamique de la Grande Ville* date des années 1921 et 1922. Je voulais réaliser ce projet avec mon ami Carl Koch, qui m'a encouragé au cours du travail par de nombreuses suggestions. Malheureusement, jusqu'à ce jour, nous ne sommes pas arrivés au stade de la réalisation : son institut cinématographique n'a pas les fonds nécessaires. A l'époque, les grandes entreprises, dans le genre de l'U.F.A., n'osaient pas risquer de présenter quelque chose qui pourrait sembler bizarre; d'autres gens du monde du cinéma, « malgré de bonnes idées, à cause de l'absence de sujet », ont renoncé au tournage.

Quelques années se sont écoulées depuis, et la thèse, au départ révolutionnaire, des *critères cinématographiques*, ainsi que le film qui exploite les possibilités de la caméra et de la dynamique du mouvement, sont devenus moins incompréhensibles pour tout un chacun. En 1924, on a montré de tels films à Vienne, au *Festival de théâtre et de musique*, dus à Fernand Léger, et à Paris on a présenté – comme entr'acte des *Ballets suédois* – des films de Francis Picabia. Certaines comédies américaines ont des moments de cette qualité cinématographique, et on peut dire que de nos jours tous les bons metteurs en scène essaient d'obtenir des effets optiques propres à l'art du cinéma, et que les films d'aujourd'hui sont basés plutôt sur le rythme, les constrastes de lumière et la diversité des angles de vue que sur une action théâtrale. Dans ces films d'art, l'accent n'est pas mis sur la performance individuelle d'un acteur, ni même sur le jeu des acteurs en général.

Mais nous ne sommes qu'au début. Des considérations théoriques, quelques tentatives de peintres et d'écrivains, basées sur l'intuition, des résultats heureux dûs au hasard pendant le travail d'atelier : c'est tout. Nous avons besoin d'un centre de recherches structuré et de la possibilité de présenter publiquement nos travaux. Hier, quelques peintres isolés ont fait des tentatives. Leur travail a rencontré un accueil méfiant, car la technique cinématographique, la variété des appareils, excluent la possibilité des efforts privés. Les idées les « meilleures » sont inefficaces, si elles ne peuvent pas, par leur utilisation pratique, devenir les points de départ d'un futur développement. Par conséquent la création d'un centre de recherche cinématographique, destiné à réaliser des scénarios qui contiennent des idées nouvelles, deviendra bientôt, même pour le capitalisme privé, une exigence inévitable qu'il faudra satisfaire.

Le film *Dynamique de la Grande Ville* ne veut rien enseigner, ne veut pas être moralisateur, ni raconter quoi que ce soit; il voudrait susciter un effet visuel, et uniquement visuel. Les éléments visuels ne sont pas forcément reliés par un fil logique; pourtant grâce à leurs relations photographiques et visuelles, ils forment un ensemble vivant des événements qui ont lieu dans l'espace et le temps, ainsi le spectateur est activement impliqué dans la dynamique de la grande ville.

Aucune œuvre (d'art) ne peut être expliquée par l'énumération de ses éléments. Mais la totalité des parties, les rapports indiscutables que les plus petites parties ont entre elles et avec l'ensemble, sont les éléments impondérables de l'effet. Ainsi on ne peut accentuer que quelques éléments du film pour éviter que l'on ne s'arrête à des événements cinématographiques évidents.

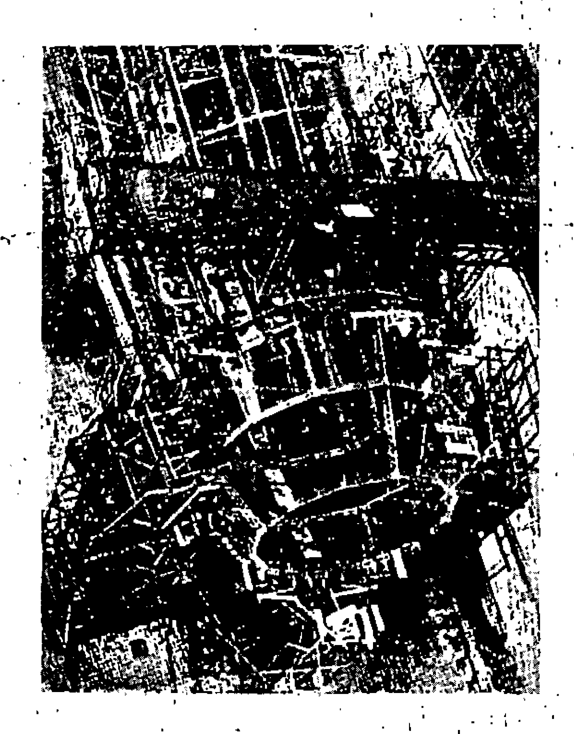
Le but du film : utiliser les moyens techniques, avoir une action optique indépendante, la division optique du rythme – au lieu de raconter une action théâtrale, littéraire. Le but, c'est le dynamisme de l'optique. Beaucoup de mouvement, intensifié jusqu'à la brutalité.

Le rapport entre les parties qui n'ont pas de lien « logique » est obtenu par exemple par les superpositions des moyens optiques ou par les rayures horizontales ou verticales des images (ce qui les rend semblables), à l'aide du diaphragme (par exemple, on termine sur une image avec le même diaphragme que l'on commence l'autre), ou par le mouvement similaire d'objets par ailleurs dissemblables, ou par le recours aux associations d'idées. (Extrait de Malerei, Fotographie, Film, Neue Bauhausbücher). Traduit de l'allemand par Véronique Charaire.

L. MOHOLY-NAGY:

DYNAMIK DER GROSS-STADT

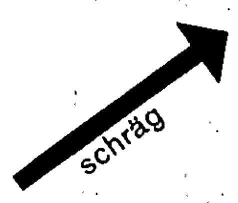
SKIZZE ZU EINEM FILMMANUSKRIPT
Geschrieben
im Jahre 1921/22



Entstehen einer Metallkonstruktion

Erst Tricktischaufnahme von sich bewegenden Punkten, Linien, welche in ihrer Gesamtheit in einen Zeppelinbau (Naturaufnahme) übergehen.

Kran bei Hausbau
in Bewegung
Aufnahmen:
von unten
von oben



Ziegelaufzug
Wieder Kran: in Kreisbewegung

CRITIQUES

FEDORA
(BILLY WILDER)

Fedora est avant tout une histoire de famille : une histoire entre une mère et sa fille, une histoire sur la grande famille du cinéma aujourd'hui dispersée, vieillie, mais dont le souvenir est si vif encore que la seule évocation du nom d'un de ses membres (Robert Taylor, Dietrich, Garbo, au hasard) entraîne avec elle des milliers de souvenirs communs. Communs avec qui? Eh bien avec le public qui, lui aussi, fait partie de la famille, pour peu qu'il soit allé quelques fois au cinéma, qu'il ait lu *Cinémonde*, ou simplement qu'il ait entre vingt et quatre-vingt dix ans, puisque l'histoire de cette grande famille-là, celle d'Hollywood, continue à faire des ravages, notamment auprès de la « new generation » cinéphilique qui reconnaît en elle la mère, étouffante certes, mais inégalable, de ce pâle avorton que serait le cinéma d'aujourd'hui. Un cinéma « d'ôteur », dit-on.

Comment régler cet Oedipe? Billy Wilder, qui n'est pas analyste mais réalisateur, nous propose non pas une analyse critique à tendance didactique démystificatrice mais une scène (c'est son travail), une grande scène de famille qui finira par la mort des deux principaux belligérants : la fille puis la mère, à trois mois d'intervalle.

Cette filiation fatidique sera d'ailleurs révélée à Barry (William Holden, dans le rôle du justicier-enquêteur) devant le cercueil de Fedora II, par sa sainte famille au grand complet: car ce producteur un peu raté n'a pas été capable de lever tout seul les voiles du mystère qui entourait la star. Et comme, après tout, lui aussi fait partie de la maison (hollywoodienne), on le convie à un interminable « lavage de linge sale » en famille où aucun détail ne lui sera épargné sur l'horrible complot perpétré contre Antonia.

Malgré tout, Barry, le témoin impuissant et maladroit de ce drame (c'est lui qui, en toute irresponsabilité, précipite la mort d'Antonia) va venger indirectement la fille sacrifiée de la star en faisant mettre à jour les rides, les cicatrices qu'accuse maintenant la vraie Fedora (Hildegarde Kneff), et à travers elle, le cinéma hollywoodien de cette époque, qu'elle symbolise. Ça n'est pas un hasard, si on l'appelle « la comtesse »; bien sûr on pense à la comtesse *aux pieds nus*, mais sous les traits d'une vieille femme acariâtre, le titre renvoie plutôt à l'image d'une aristocrate décatie qui continue de se croire et fait des manières.

Fedora se dévoile en effet devant Barry : elle lui montre son visage ridé, marqué à la joue droite par une horrible boursouflure. Cette marque du temps (et sa revanche), que William Holden, le seul acteur non « lifté » de sa génération (c'est pour cette raison que Wilder l'a choisi, le fait qu'il ait été le protagoniste de *Sunset Boulevard* venant au second plan) va mettre à nu, plus que la métaphore d'un vieillissement après tout bien naturel, est le signe de refus, opéré par le « lifting » et autres techniques chimiothérapiques de pointe. C'est moins de l'impossible vieillissement des stars que Wilder veut parler que de ce qu'il suppose comme fonctionnement profond d'un art (le cinéma) et d'un système (Hollywood) aux prises avec le même impossible. Non pas le cinéma cruel et grand d'hier contre le cinéma naïf et crédule des « barbus » qui dirigent aujourd'hui ses destinées (le film n'est ni rétro ni revanchard et c'est à Antonia qu'il s'intéresse) mais le retour serein sur les opérations cachées qui ont permis qu'il vive et dont le visage de la star constitue le lieu privilégié et le support.

Le visage de la star a très tôt impliqué un traitement particulier, connu sous le nom de *lifting*.

Le lifting est une technique de chirurgie plastique qui consiste à tirer les peaux flétries du visage vers l'extérieur, afin de redonner à la face cet aspect de peau lisse et tendue qui est l'apanage de la jeunesse. Les peaux superflues sont alors incisées aux quatre coins du visage : devant le pli de l'oreille et à la racine des cheveux, là où les cicatrices seront le mieux *cachées*.

La face exposée de la star ne devait trahir aucune faille (donc aucun pli !), sinon mieux valait se cacher comme Garbo ou mourir à l'apogée de sa beauté comme Jean Harlow ou Marilyn.

Cette survalorisation de la *tension* (homothétisme de la surface, de la face offerte à l'éclairage) atteste d'une esthétique qui, il me semble, a fort à voir avec celle en jeu dans le cadre cinématographique, dont Bazin disait « *qu'il tire vers l'extérieur, à l'opposé du cadre pictural qui attire vers l'intérieur, car il est moins un cadre qu'un* cache ». Ce qui est caché, repoussé sur les bords dans le cadre cinématographique, c'est précisément ce à quoi il tient d'exister : le décor qui en déguise l'espace, les spots qui lui donnent la lumière, la caméra qui l'enregistre. En somme tout un appareillage lourd, orthopédique (littéralement si l'on pense aux dizaines de pieds-prothèses qui l'entourent) qui, écarté dans l'ombre, à la limite du cadre, le maintient tendu aux quatre bords extérieurs dont la surface de l'œilleton indique les limites.

Le cinéma est du même ressort que la chirurgie plastique du lifting, il requiert un surplus d'art pour s'allier à une technique et se base sur un même principe ontologique : l'art de cacher ce qui fait tenir la tension de la surface, cette face exposée aux regards qui, après transformation chimiothérapique (passage dans la boîte noire et immersion dans les bains), produira l'image. Image belle ou ratée, insignifiante ou fascinante (comme un visage).

Mais il ne suffit pas de dévoiler le caché, le dispositif qui fait tenir l'ensemble, pour du même coup anéantir l'illusion. Les films où Hollywood montre la machinerie (la machination, le trucage) ne sont pas les moins fascinants, loin de là : ceux qui la dévoilent en montrant tournage, coulisses et plateau (*A Star Is Born* par exemple) et ceux où elle s'inscrit en creux des fastes d'une autre mise en scène (*Cléopâtre, Les Dix Commandements, La Terre des Pharaons*), sont même les films où le système a atteint le maximum de ses effets fascinatoires.

Comme si, de montrer l'exploit (l'énorme agencement machinique), loin de dessiller le spectateur sur les causes de la création de l'illusion, ajoutait un tour d'écrou supplémentaire à la valeur du résultat : l'image ainsi obtenue se trouvant connotée d'une performance technique qui la survalorise. Le montré tire son prix de ce qu'il sait cacher. Le visage de la star est l'enjeu d'une opération de plus-value équivalente. Sa face, exposée aux sunlights (comme le cadre cinématographique) doit être tirée à quatre épingles (ceci est une image !)

Le règne de Marilyn, triomphant surtout après sa mort, n'a cessé de grandir par ce qu'on apprit, ce qui fut dévoilé des mutilations dont son visage fut le siège : son nez trois fois refait, les cartilages implantés dans ses joues, ses cheveux décolorés tous les quatre jours, ses premiers liftings. Cette vérité cachée ne donnait que plus de valeur à la beauté rayonnante et souffrante dont son visage porte les stigmates. Comme des mutilations rituelles, ces opérations l'ont hissée plus haut, offerte en sacrifice au dieu du Star System pour être livrée au public.

Car le caché plus que le montré fait signe. Comme un équivalent-or gardé en un lieu retranché et sûr, il atteste de la valeur et de l'authenticité. Aussi, c'est moins au caché toujours susceptible d'emphase, qu'au *cache* que Wilder s'intéresse dans *Fedora*.

A cet égard, la scène où Henry Fonda, le président de l'Académie du cinéma, vient remettre en mains propres l'Oscar à l'actrice, est tout à fait édifiante.

A quoi la reconnaît-il, elle qui a disparu de la scène publique depuis son film inachevé? Il la reconnaît à des caches : ses lunettes noires, son large chapeau, ses gants. Ce sont eux qui attestent de son identité de star recluse et garantissent sa valeur, et c'est à eux qu'Henry Fonda remet le symbole de la valeur de Fedora : l'Oscar en or. Mais précisément ces caches trompent, puisqu'il remet l'Oscar à Antonia, la fille de Fedora, qui n'aura jamais l'étoffe d'une star.

C'est un peu là le tour que joue le vieux Billy Wilder au cinéma américain (et dont il joue à l'intérieur de sa propre fiction, puisque le cinéma américain de la belle époque en est la référence : thème et codes narratifs y compris) en ramenant son mystère à la banalité de ses accessoires.

Les quelques flashbacks des tournages dans les studios d'Hollywood n'ont rien à voir dans *Fedora* avec l'imposante machinerie que les films hollywoodiens de l'époque se plaisaient à dévoiler (soi-disant) aux yeux du spectateur ébahi. Ce n'est pas cette immense usine à produire du rêve, mais plutôt, comme le dénote la séquence de la vasque aux nénuphars, un atelier de fabrication, ou un chantier composé d'ouvriers : les bottes d'égoutier du troisième assistant, l'opérateur perché sur sa grue comme un ouvrier du bâtiment. En somme, des gens qui accomplissent leur temps de travail, un peu ensommeillés (le baillement de Barry quand il plante les deux nénuphars sur les seins de Fedora) comme n'importe quel employé qui fait ses huit heures. Idem pour la star, ce qu'elle cache, derrière le devant de la scène, dans sa loge, par exemple, n'a pas grand chose à voir avec le halo mystérieux d'une vie privée tapageuse. Elle parle comme un soudard : « Tu es une tante, enfin,une pédale? » demande-t-elle au troisième assistant qu'elle fait venir dans sa loge (et qu'elle drague très facilement d'ailleurs).

C'est sur le mode de la dénotation que Hollywood est remis en scène, mode qui s'accorde assez bien avec les caractéristiques de l'actrice Marthe Keller. Marthe Keller n'a pas grand chose à cacher, avec son visage sans mystère, son allure sportive de nageuse et ses



Billy Wilder et William Holden, acteur non-lifté

manières de boy scout. Elle fait nature. Le naturel étant le dénominateur commun des actrices féminines d'aujourd'hui. Elles ne sont plus comme hier investies de connotations magiques (la situation de la femme a changé !)

Il n'y a plus en effet de star pour jouer le rôle et le jeu (conclusion sur laquelle tombent d'accord W. Holden et H. Kneff, à la fin du film) mais n'est-ce pas mieux ainsi, quand on pense au prix qu'il fallait payer à l'époque pour pouvoir continuer à garder la face.

Danièle Dubroux

L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY

(WIM WENDERS)

Des films de Wim Wenders, tels qu'ils nous sont arrivés dans le désordre, *L'Angoisse...* est sans doute le plus plat et le plus opaque, le seul en tout cas qui oppose une résistance sourde, non simulée, aux calculs de fascination et aux effets de maîtrise qui semblent marquer de plus en plus le cinéma de Wenders. On en sort avec un arrière-goût d'étrangeté et de reste, avec l'impression que quelque chose ne parvient pas à « passer » (au sens presque digestif du terme), et ceci malgré les efforts unanimes de la critique pour rabattre ce premier film aux quelques mots de passe qui circulent à propos du cinéma de Wenders : déambulation, errance, dérive, etc.

S'il est facile de repérer dans ce film, à l'état encore assez brut, la plupart des matériaux avec lesquels Wenders va se constituer par la suite en auteur, il reste que ce qui est fascinant, dans *L'Angoisse du gardien de but*, c'est le déroulement d'une écriture où rien ne vient vraiment consister et que l'on ne saurait assigner à la seule maîtrise d'un auteur. Le risque majeur, à parler d'un tel film, c'est de lui construire une cohésion qu'il n'a pas et de le faire adhérer, rétrospectivement, à un auteur qui n'était pas encore, dans son rapport à l'écriture, aux prises avec sa propre figure; c'est en tout cas l'impression qui me le rend à la fois plus attachant et plus fuyant que d'autres de ses films.

Avec *L'Angoisse du gardien de but*, on se trouve devant un film qui ne parvient pas à « prendre », comme s'il n'avait pas la consistance imaginaire requise, et qui pourtant ne parvient pas non plus à vous lâcher, quelque liberté que l'on prenne avec lui de décrocher, de laisser

flotter son attention, de suivre ses propres méandres. Il ne prend d'ailleurs pas mieux (ni moins bien) à une seconde vision ou à une troisième : il n'est ni plus ni moins limpide (ou opaque - comme l'on voudra -, en l'occurrence c'est la même chose), ni plus ni moins lisible; il est d'une certaine façon entièrement étalé dès la première vision et il n'en reste rien à déplier qui nécessiterait un quelconque supplément de lecture; c'est d'un autre reste qu'il s'agit.

Dans cette mise à plat d'une fiction, on voit passer, sur un mode erratique et légèrement fantomatique, les formes vides du plaisir du cinéma (répétitions, syncope, scansions) qui, d'être déconnectées du contenu fictionnel qui les fait d'ordinaire prendre, n'en gardent pas moins, malgré cette déflation, pouvoir et fascination. Et c'est quand même un peu mystérieux, le pouvoir et la fascination de ces formes vides (« vidées » serait plus juste) qui continuent visiblement à s'exercer sur toute la salle, y compris chez les spectateurs qui n'ont pas fait le chemin de la cinéphilie historique, qui n'y retrouvent pas l'ombre du *Rideau déchiré* ou de *Johnny Guitar*, et dont le plaisir, par conséquent, ne saurait être de reconnaissance ni de remplissage culturel.

Il est vrai qu'à ce vide fictionnel répond dans le film une inscription très efficace des acteurs et des décors où Wenders se révèle d'entrée de jeu très fort : on garde une mémoire aiguë de tous les corps et de tous les décors qui ont pu traverser, même fugitivement, la fiction. Ce qui est déflationné, entre cette inscription forte (qui n'a rien à voir avec l'inscription vraie : on est ici du côté du coup de force) et les formes vides du plaisir cinéphilique, c'est la matière première fictionnelle, le combustible qui fait marcher les fictions classiques et que le travail habituel du scénario a précisément pour fonction de bien gérer, pour une consommation bien réglée.

L'Angoisse du gardien de but est un peu le prototype d'une fiction froide, à très faible consommation. Presque tout ce qui s'inscrit dans le film s'y inscrit plusieurs fois, au moins deux, et ne vaut souvent que de ce retour : les deux auberges, les deux cadavres, les cinémas, les juke-box, les cabines téléphoniques, l'argent américain, les citrouilles, les match de foot, etc.

La fiction classique (chaude) n'avance que de brûler au fur et à mesure ce qu'elle inscrit; s'il y a répétition, c'est sur le mode de l'appel de code ou de la rime, c'est-à-dire toujours par rapport à une inscription décisive. Dans *L'Angoisse...*, la répétition n'est pas un matériau de la fiction, elle en est un automatisme, elle en manifeste l'inertie. C'est la fiction elle-même qui est régie par une compulsion de répétition, laquelle suffit à miner radicalement de l'intérieur le thème apparent de la déambulation et de l'errance. S'il y a mouvement dans le film, c'est un mouvement qui s'abîme dans la répétition, qui ne cesse de ralentir et de s'embourber. Dans le dernier plan, on voit les joueurs éparpillés se reconstituer en deux équipes bien alignées au centre du terrain, un peu comme si le film du début du match (qui était aussi le début du film) était projeté à l'envers. On pourrait monter le film en boucle, la première image collée à la dernière, il s'enchaînerait à lui-même sans hiatus, sans faux-raccord, sans que rien n'ait vraiment bougé. Car ce qui fascine Wenders, contrairement à ce que l'on a pu dire un peu vite, ce n'est pas de filmer le mouvement, c'est de filmer deux mouvements qui s'annulent, comme un train et un car qui roulent côte à côte; je pense aussi à ce très beau plan du film, souvenir de *Vertigo*, où pour filmer le point de vue de Bloch sur ce qu'il voit depuis son lit, une table et sa veste sur le dossier d'une chaise, il combine un zoom et un travelling de sens contraire.

Dans le roman de Handke, il y avait contamination permanente entre la détérioration progressive de l'écriture, le dérèglement de l'énonciation et le rapport de Bloch au monde. Une figure de prédilection de ce récit où l'énonciation est empêtrée dans l'imaginaire du personnage (ce qui donne parfois au texte une résonance un peu vieillotte de « nouveau roman ») est celle de l'endormissement et du réveil *(« il venait sans doute de s'endormir quand il s'éveilla de nouveau »)*, ou celle d'un dérèglement de la perception du personnage *(« Bloch était assez ivre. Tous les objets lui paraissaient être hors de sa portée. Il était si éloigné des événements que lui-même n'existait plus dans ce qu'il voyait ou entendait. Comme des photos prises d'avion »)*. Le film de Wenders tranche dans cette indécidabilité un peu poisseuse et instaure un montage où il est clair que la syncope - qui en est la figure majeure - est le fait arbitraire de l'énonciation, sans alibi du côté de la fiction et du personnage. Arbitraire dont la marque, dans le corps du film, vient scander l'inertie symbolique au détriment de la « prise » imaginaire de la fiction. Arbitraire qui opère un renversement radical des perspectives, dans la mesure où la fiction tout entière semble soumise, non pas à la maîtrise d'un auteur, mais à la force d'inertie et de scansion du symbolique qui joue comme résistance à la bonne gestion du récit. C'est aussi dans ce sens qu'il faut sans doute entendre les interventions musicales agressives, un peu en surplomb du récit, et qui ne sont pas là pour scander les temps forts d'un suspense, mais plutôt comme un glas qui ponctue le destin d'une répétition.


A l'extrême-droite, le gardien de but (Joseph Bloch).

A quelques rues du cinéma où l'on donne *L'Angoisse du gardien de but*, on peut revoir un film où le montage pratiqué comme un art de la syncope, joué comme scansion symbolique, comme marque du destin, avait atteint en 1952 un point de perfection que l'on imagine difficilement égalable : *La Vie d'O Haru femme galante* est un film scandé par des fondus au noir.

Alain Bergala

GIRLFRIENDS
(Claudia WEILL)

CAMÉRA JE
(Babette MANGOLTE)

A New York, deux amies qui vivaient ensemble se séparent. L'une se marie, a un enfant, mène une vie de famille « qui ne lui laisse pas dix minutes par jour pour elle-même »; l'autre, restée seule, tâche de vivre indépendante en faisant de la photographie. Mais tel amant lui manque, tel autre l'insupporte à vouloir partager sa vie, et l'auto-stoppeuse qu'elle accepte d'héberger outrepasse son rôle de bonne copine et s'incruste. L'amie mariée décide de ne pas dire à son mari qu'elle attend un deuxième enfant, et de se faire avorter. Elle gagne ainsi à son tour son indépendance et les deux amies, égales dans la liberté, peuvent se réconcilier. Le film s'achève en suggérant la solitude têtue de l'une, l'espièglerie matrimoniale de l'autre.

Chaque personnage sourit ici avec la conscience épisodique d'un malaise dans l'air dont il convient de ne pas parler mais que le public est convié à sous-entendre. Cet entêtement à vivre, caché sous la bonne humeur, assure seul la continuité de personnages que la réalisatrice prend bien soin de ne pas mettre en danger. Ce ciment existentiel, de pure convention, qui consiste à faire entendre qu'on tient bon alors que les menaces ne font que planer au loin, n'a pas grand mérite

à accueillir sur sa rèche surface des fleurs artificielles : le jeu « naturel » de Melanie Mayron et d'Anita Skinner nous charme mais rien ne le nourrit.

∴

Bien qu'il ait servi à nommer un ensemble de films produits par l'I.N.A. et diffusés le jeudi soir sur FR3, ***Caméra Je*** est passé inaperçu ou s'est vu méprisé. Pour Babette Mangolte, la photo n'est pas le signe rassembleur et rassurant d'un statut social qui pose là son homme ou sa femme, mais une simple pratique, plaisante et aventureuse. Dédaignant les charmes un peu vulgaires de la recherche esthétique, Mangolte soumet ce qu'elle sait par expérience de la photographie à une sorte d'ignorance, modeste et attentive, du cinéma, propre à lui faire découvrir quelques brèves vérités humaines et - peut-être les unes ne vont-elles pas sans les autres - d'écriture.

La cinéaste, en ne s'avançant pas plus qu'à voir dans le cinéma d'abord une succession plus ou moins fluide de vingt-quatre photos par seconde, en fait sous nos yeux la démonstration - enfantine et claire dans deux séquences où un homme très à l'aise et un homme anxieux sont priés de s'offrir selon une grande variété d'expressions à l'objectif de l'appareil photo, tandis que la caméra continue d'enregistrer les intervalles où se lisent l'aise ou le malaise entre deux pauses, ces infimes variations d'images de soi que la photographie camoufle et qui sont peut-être, sinon la vérité du cinéma, du moins l'une de ses plus sûres traces de grandeur. Mangolte construit son film selon une ligne, sinueuse et comme sans ordre, d'événements cinématographiques quasi-documentaires : des présences humaines dans des espaces vides, la composition d'un grand panneau de photos et, caméra au bras et micro à la gorge, une promenade hasardeuse dans New York (sans renfort d'un contrepoint littéraire chuchoté hors sens mais tout dans le charme). Instants et impressions, enregistrés avec le souci davantage du rythme secret des choses que de leur éclat, s'agglomèrent et nourrissent le temps du film.

Il faut accepter certaines étendues de terre aride (mais combien de films n'en comportent pas, et de bien plus vastes?) : elles font ici partie indissociable du film et préparent tranquillement l'éclosion de quelques fleurs, discrètes mais cultivées avec un soin amoureux. Et comme si la cinéaste pensait au plus profond de son film : « Certains spectateurs vont croire que je me fous d'eux quand ce sont eux, les mauvais coucheurs, qui se privent du plaisir de faire au même rythme que moi quelques découvertes joyeuses. »

Jean-Claude Biette


Caméra Je, de Babette Mangolte



LA TORTUE SUR LE DOS
(LUC BÉRAUD)

Je ne sais pas si Luc Béraud connaissait le projet de Fassbinder, *Le Rôti de Satan*, quand il entreprit *La Tortue sur le dos* - et ça ne m'intéresse pas de le savoir. J'aimerais aussi faire l'économie de jouer un cinéaste contre un autre, Fassbinder contre Béraud, mais puisque les *Cahiers* ont déjà parlé de Béraud, je trouve qu'il est juste de combler, par sa simple mention, une lacune, et, à l'occasion de la sortie sur les écrans parisiens du film de Béraud, de citer Fassbinder, dans la similitude et l'écart des deux films. De toute façon, ça me paraît difficile de faire autrement. Fassbinder, ouais..., c'est peut-être « tape-à-l'œil », *in*, « pour les salons », des obsessions personnelles (aussi !) qui ont - assurément - un écho dans l'élitisme des media, et un peu l'artiste officiel de cette marginalité, des deux côtés du manche, des deux côtés, prière de ne pas en enlever un... Ouais, peut-être : il n'empêche que Fassbinder a du métier, que, par exemple, il sait tirer quelque chose d'un acteur, de ses souffrances et de ses jouissances, et les visualiser, visualiser les obsessions comme obsessions précisément, jusque dans la pesanteur de leur logique, et que quand l'acteur joue un écrivain improductif à cause de ses obsessions, qui emmerde tout le monde avec, eh bien ! Fassbinder n'abandonne pas, il a un point de vue sur cet homme, le point de vue de cet homme, et il va le (sup)porter jusqu'au bout, de sa caméra, en acceptant d'avance toute la cruauté du personnage, sans jamais le lâcher, et, avec sa persévérance, avec toute sa sympathie, il va nous montrer ce qui se cache derrière la violence de cette souffrance : une jouissance vertigineuse qui se nourrit de la nécessité de cette souffrance - il va nous montrer précisément que l'écrivain en panne d'inspiration, d'idées, n'arrête pas d'écrire, mais sur d'autres parchemins et avec d'autres signes (c'est ça la faille de l'écrivain) : sur des corps, dans l'immanence d'un rituel, et non plus sur les pages blanches de la machine à écrire selon la transcendance de la loi. Fassbinder sait cela, et la mise en scène constitutive de ce genre de drames, leur intensité singulière dès qu'il y a un spectateur à gagner, et ainsi en réaliser la mise en scène comme mise en scène d'un imaginaire, fiction (cinéma) d'auteur, ni comme effet de réel ni comme réel du réel. Ça se tient, c'est noué, centré et dense, ça accepte les règles du jeu (par exemple que les films doivent toujours être faits au deuxième degré maintenant, comme exigence industrielle, de marché et pas simplement souci d'écriture), et ça s'assume tel quel et comme intellectuel. Ceci encore à propos de Fassbinder : une machine ambivalente comme Fassbinder ne peut à terme que se détraquer, dans un sens ou dans l'autre, elle le sait et elle joue le forcing, visant la série plutôt que le modèle, quel que soit le prix des déchets, et c'est bien pour ça qu'il est encore possible que Fassbinder nous surprenne.

Béraud, c'est l'inverse : pour reprendre l'expression de Danièle Dubroux, ça témoigne d'un réel manque de plaisir à filmer, ça vise à *perdre* le spectateur. *La Tortue sur le dos*, c'est le triomphe du point de vue *niniste* : ni ceci ni cela, l'indigeste pastis culturalo-populo : des lettres et du « bon sens », du savoir et de l'anti-intellectualisme, de la cinéphilie et de la vulgarité de boulevard, des exigences morales de goût et du sordide, de l'art et du sexe, toujours l'un et l'autre et ni l'un ni l'autre bien sûr; du Céline sans sa langue auto-destructrice : le néo-poujadisme, le bon, celui-de-gauche-à-visage-humain et à la supériorité du tour de vis culturel sur l'autre, le fossile, l'ancien, le réac. Ça en vient à rendre sympathique le colonel de la légion. De toute façon, Béraud nous place tous, spectateurs, dans la position équivalente, méprisée, du légionnaire, alors on n'a pas d'autre position à prendre, seulement voilà : lui, dans son anachronisme, il se fout de son texte, de son enjeu, de la vérité (tout ça, il le fait récrire par un autre qu'il ne connaît pas et qu'il ne cherche même pas à connaître), il est prêt à en rajouter, et il le fait volontiers, pourvu que lui ainsi, il puisse revivre et gagner, cette fois, ces guerres perdues dans leur récitation; en aucun cas donc se moquer de ce légionnaire, car la morale de l'histoire fait que c'est lui qui gagne contre Béraud : car ces guerres perdues, il les gagne maintenant par cela seul que la rédaction de ses mémoires le pose comme les récitant et les revivant souverainement dans le récit, jusque dans la satisfaction d'avoir, une fois de plus, un nègre sous ses ordres pour en exécuter la mise en pages; le tout culminant dans l'approbation, par l'immigré de service, du manuscrit, un autre nègre,

authentique cette fois, amené ainsi à reconnaître Stévenin comme des siens : « nègre parmi les nègres », le fameux chantage au racisme réflexif, de deuxième degré : « Ce nègre en trop, trop net, *trop blanc*, que vas-tu en faire, qui que tu sois, spectateur ou Stévenin : le vider comme un malpropre parce qu'il te gêne dans ton boulot? Ou le garder par humanisme et, du coup, l'exploiter comme *boy*, nègre du nègre, pour le ménage, le café, le loyer? »

« Comme tout être mythique, l'intellectuel participe d'un thème général, d'une substance : l'air, c'est-à-dire (bien que ce soit là une identité peu scientifique) le vide *supérieur. L'intellectuel plane, il ne « colle » pas à la réalité (la réalité, c'est évidemment la terre, mythe ambigu qui signifie à la fois la race, la ruralité, la province, le bon sens, l'obscur innombrable, etc.)... Ce qui est condamné, c'est l'intellectuel, c'est-à-dire une conscience, ou mieux encore : un Regard (Poujade rappelle quelque part combien, jeune lycéen, il souffrait d'être regardé par ses condisciples).* (Barthes, *Mythologies*).

Aussi bien, dans le film, les acteurs de Luc Béraud ne jouent-ils, sans conviction, que pour la caméra, en un jeu qui ignore ce qu'il est censé exprimer d'abord : les relations, dans leur champ propre, des protagonistes l'un à l'autre. Aussi bien s'agit-il là d'un regard, celui du spectateur qui doit se déjuger, *sujet de méprise :* chez Béraud, surtout que le regard ne tranche pas, qu'il ne puisse pas trancher, qu'il n'y ait de coupable que le spectateur, le libéralisme : il est interdit de juger

Yann Lardeau

UN SECOND SOUFFLE
(GÉRARD BLAIN)

Un corps d'homme, de la bourgeoisie libérale, *s'entretient*, c'est-à-dire travaille dans son irrémédiable défaillance. Voilà un spectacle auquel nous ne sommes guère habitués, dans la vie comme au cinéma. Le vieillissement physique ne se perçoit en tant que tel, ordinairement, qu'en passant, comme un savoir certes menaçant, toujours susceptible d'être nommé, différé par la relation sociale. Par rapport à cela, *Un second souffle* instaure une autre modalité du regard, frontale celle-là : il va falloir regarder un corps vieillir et on ne regardera que ça.

Exclusivité forcenée, éprouvante - et peu aimable, car ce dont il est question ici c'est du corps *normé*, dans toute sa séduction et son horreur, bref ses conséquences. Le personnage principal de cette histoire représente en effet une figure d'homme virtuellement tout-puissant. A la fois conforme à un statut social qui sert encore de modèle à la société française d'aujourd'hui (en décrivant un père de famille de profession libérale avec toute l'efficacité du modèle, Blain frappe juste) et à un statut sexuel *d'homme*, libre de toute attache familiale.

Peu de films ont montré de cette façon l'adhérence du social et du sexuel, instituée en une norme. Ainsi se forme une sorte de matériau phallique, compact et massif, qu'incarne bien, dans sa lourde élégance, Robert Stack. Et c'est ce corps monstrueux parce que sans faille que le film travaille et explore. Comme en un seul jet nous parcourons tout le réseau des relations sociales et sexuelles dont le héros est le centre. Relations normées elles aussi, déterminées absolument comme dans le récit homérique : « maîtresse » (c'est le mot qui vaut toujours) issue d'un milieu socialement inférieur, comme il se doit de l'objet féminin du désir, rival nanti par définition, femme, filles et fils aux rôles précis, sans oublier l'enfant merveilleux, à la beauté définitive. Toutes entités sans recours que François aura à expérimenter cependant. Ainsi de sa relation avec sa jeune maîtresse dont il épuisera méthodiquement toutes les figures, de ses contacts appliqués avec le rival dont il lui faudra vérifier, de visu, l'avoir fameux. On assistera donc à un défilé de séquences (comme l'inquisition auprès d'Anicée Alvina, ou la visite aux vestiaires du stade pour examiner son rival) surprenantes parce qu'exprimant l'indiscret défi de voir; voir le phallus ou plutôt ce que j'ai tenté d'appeler le matériau phallique, insistant sur sa consistance peu aimable, indigeste. Il n'y a pas chez Blain, comme on pourrait le croire, de dispositif fétichiste, avec ce que cela implique de *jeu* brillant avec le sens et la connotation. La présence doit ici apparaître dans son entier et rayonner d'elle-même, comme Anicée Alvina nue ou le bambin merveilleux, tous deux découverts endormis par François. Corps endormis, vivants donc, mais sans le frémissement du regard, à la limite sans visage, sans traits différentiels où se reconnaîtrait la palpitation de l'autre. (Il faut voir le regard d'Anicée Alcina il faudrait comparer ici avec *L'Homme qui aimait les femmes* de Truffaut, où celles-ci passaient leur temps à regarder le héros séducteur.) Les illustrations les plus frappantes de ce que Blain désigne, ce phallus sans visage ni traits, se trouvent sûrement dans les passages où l'on voit Stack motorisé parcourant la ville et la campagne. Là, précisément, on ne distingue plus qu'une sorte d'objet dynamique réduisant la présence et la vie dans l'expression d'une formidable mobilité. Quant au sujet du film, le vieillissement, curieusement il semble d'abord disparaître quelque peu de l'horizon, du moins comme effet de temps. On a vu qu'une même scène débute et termine le film : la défaillance du corps est donc au commencement et à la fin, sans progrès ni procès. De même, qu'est-ce qui nous prouve que Robert Stack vieillit, sinon ses propres dires : « Je suis vieux »? On peut croire un moment qu'il va être contraint d'abandonner son statut irréaliste d'homme libre sous la pression de sa famille, et, ainsi, obéir à une sorte de loi. Il n'en est rien, le héros creusera lui-même sa propre tombe, ne cèdera qu'à son propre corps, faisant ainsi (c'est paradoxal) l'expérience de son narcissisme. Dans ce sens, « l'âge » est toujours déjà là, dans le corps entier aussi grandiose que peut l'être la jeunesse du petit fils, comme la maison abandonnée des parents de François, non pas belle « encore », non pas marquée du « jamais plus », mais imposante absolument. A-t-elle vraiment l'air d'une bâtisse qui a eu un passé? Dans ce film, le même chemin mène à la jeunesse et à la vieillesse, à la puissance et à l'impuissance. Ainsi, acteur de sa propre vieillesse, un corps à la fois glorieux et affaissé continue à s'entretenir, à se détruire.

Bernard Boland

OUTRAGEOUS
(RICHARD BENNER)

Se sont guère foulés, si vous voulez mon avis, ceux qui ont tricoté toutes mailles à l'envers cette variation double sur le signifiant *Folle*.

Le type même du film-écrin.

Le bijou? Les numéros de cabaret d'un travesti canadien qui imite chanteuses célèbres et stars d'Hollywood. Bien.

Donc, ils avaient au départ ce capital-spectacle, et on les voit très bien en train de se dire : bon, maintenant, qu'est-ce qu'on fait pour arriver jusque là? qu'est-ce qu'on met autour pour que ça ressemble à un film? Et si le travelo était un garçon coiffeur rêvant de monter sur une scène et puis petit à petit il y arriverait, d'abord à Toronto, ensuite à New-York, en route vers la gloire quoi? Pas mal, un peu simple. Et si déboulait chez lui une autre folle, une vraie celle-là, une vraie dingue échappée à l'asile? Mieux, beaucoup mieux. Et alors ils s'aimeraient comme des frères, comme des sœurs, comme des folles. Excellent. Et à la fin il laisserait tomber un contrat à New-York pour voler à son secours et il lui dirait quelque chose comme ça : tous les deux, on est fou mais pas anormaux, un peu spéciaux, c'est tout, on peut vivre comme on est. Très bon, le message; o.k. on le tourne comme ça. Moteur.

Cela donne : d'un côté, de bons numéros de cabaret, bien filmés, *sur la longueur;* de l'autre, un hachis de scènes *courtes*, trop courtes, sans existence fictionnelle, sans intensité dramatique, où les deux personnages, réduits à une variante du signifiant folle, viennent à tour de rôle faire l'alternateur dans un montage parallèle qui n'a d'autre but que de faire attendre, telle une vedette américaine, le clou du spectacle, la star. Quelle que soit alors la qualité de ce clou, il est fort déplaisant que dans un film, ce qui tienne le mieux soit du « hors-film », du non cinématographique, du déjà mis en scène, et que le film proprement dit se contente de faire semblant d'être un film.

Oui c'est ça, *Outrageous* ressemble à un film comme un travesti à une femme. Un bon travesti. Car si un travesti ressemblait à une femme comme *Outrageous* ressemble à un film, il ne (se) ferait pas illusion plus de trois battements de paupières.

Jean-Paul Fargier

PETIT JOURNAL

FESTIVALS

I

DEAUVILLE

Impossible (et tant pis s'il s'agit d'une clause de style) de parler du festival de Deauville, du cinéma américain, sans évoquer d'abord l'atmosphère pénible de béatitude généralisée qui englue totalement son environnement, due sans doute à une dévotion de mise vis-à-vis du cinéma américain, tabou de ce festival, dont le totem réside massivement dans la bouille ahurie de Michel d'Ornano : ça vous crée une ambiance !

Impossible de taire non plus l'échec de la programmation, tout se passant comme si les « Majors » avaient voulu jouer un mauvais tour au Ministre de la Culture en lui expédiant leurs produits les plus ineptes, et rendre ainsi caduc le projet idéologique qui se profile à l'arrière-plan de ce festival (1) : fournir au cinéma français un modèle de comportement, une leçon de professionnalisme, destination qui ne contribue pas peu à renforcer l'ambiance ci-dessus brossée (2). Preuve aura donc été faite que ce professionnalisme-là peut produire les plus mauvais films du cinéma mondial. Ce n'est pas inintéressant quand on songe aux analyses du cinéma français *(« prolifération d'un cinéma complaisant caractérisé par un manque de rigueur que le respect du créateur ne suffit pas à justifier »* (3), voire aux projets (propositions d'ornaniennes de l'attribution de l'Avance sur recettes aux films comme complément de production), qu'un tel verbiage recouvre.

Aussi, compte tenu du caractère navrant de la programmation, le succès des rétrospectives (de toutes sortes : acteurs et réalisateurs) a été indéniable. Rétrospective Gloria Swanson (en particulier *Queen Kelly),* étonnamment en forme à quatre-vingts ans... mais sur le fond assez inquiétante (la dernière partie de sa conférence de presse fut un condensé d'idées réactionnaires rarement égalé). Hommage à King Vidor surtout, qui a permis de voir ou revoir sept des cinquante-quatre films qu'il a réalisés depuis 1919 et dont il faudrait longuement parler à cause de leur beauté *(The Crowd, Ruby Gentry, Duel in the Sun)* et de l'étonnante complexité idéologique dont ces films font preuve, où l'on passe, d'un film à l'autre, de l'apologie sans faille de la réussite sociale individuelle *(An American Romance)* à celle d'un collectivisme associatif *(Our Daily Bread :* grand film social de 1934 où l'on trouve à la lettre la séquence paysanne des enchères de *La Vie est à nous)* avec, il est vrai, comme point commun, la magnificence de l'obstination dans le travail (valeur emblématique à droite comme à gauche) et le statut problématique du sexe (exclusion radicale dans les deux derniers films cités: omniprésence bousculant l'ordre familial et social dans *Ruby Gentry, Duel in the Sun* et *Beyond the Forest).*

Hommage à Chuck Jones enfin, dont les formidables cartoons sont, selon note ami Bill Krohn, responsables de l'imaginaire de la totalité des américains ayant entre vingt-cinq et trente-cinq ans aujourd'hui, et singulièrement de cinéastes comme Lucas et Spielberg qui ne cessent, paraît-il, de répéter qu'ils lui doivent tout.

De la masse informe des films nouveaux présentés à Deauville, bien peu faisaient saillie. Les mieux aptes à retenir utilement l'attention sont encore ceux dont le sujet expressément politique suppose une latitude de la part des réalisateurs américains contemporains pour mettre en scène leur réalité politique et leurs politiciens. Ainsi trouve-t-on reconstitués dans ces films Martin Luther King *(King,* de Abby Mann), J. Edgar Hoover (l'ancien directeur du F.B.I., « craint et haï » selon la légende : *The Private Files of J. Edgar Hoover,* de Larry Cohen), James Hoffa (ancien leader du syndicat des camionneurs lié à la Maffia : dans *F.I.S.T.,* de Jewison), et au passage au moins trois Présidents des États-Unis (John Kennedy, Lyndon Johnson, Richard Nixon) et quelques autres leaders politiques notables (comme Malcolm X et Stokely Carmichael), sans compter les figures que l'on retrouve d'un film à l'autre (King dans *Hoover,* Hoover dans *King* etc) et surtout la présence troublante, à cause de son insistance, de Robert Kennedy, plus ou moins là dans tous les films cités et singulièrement, bien sûr, dans *The Last Campaign* de Barbara Frank.

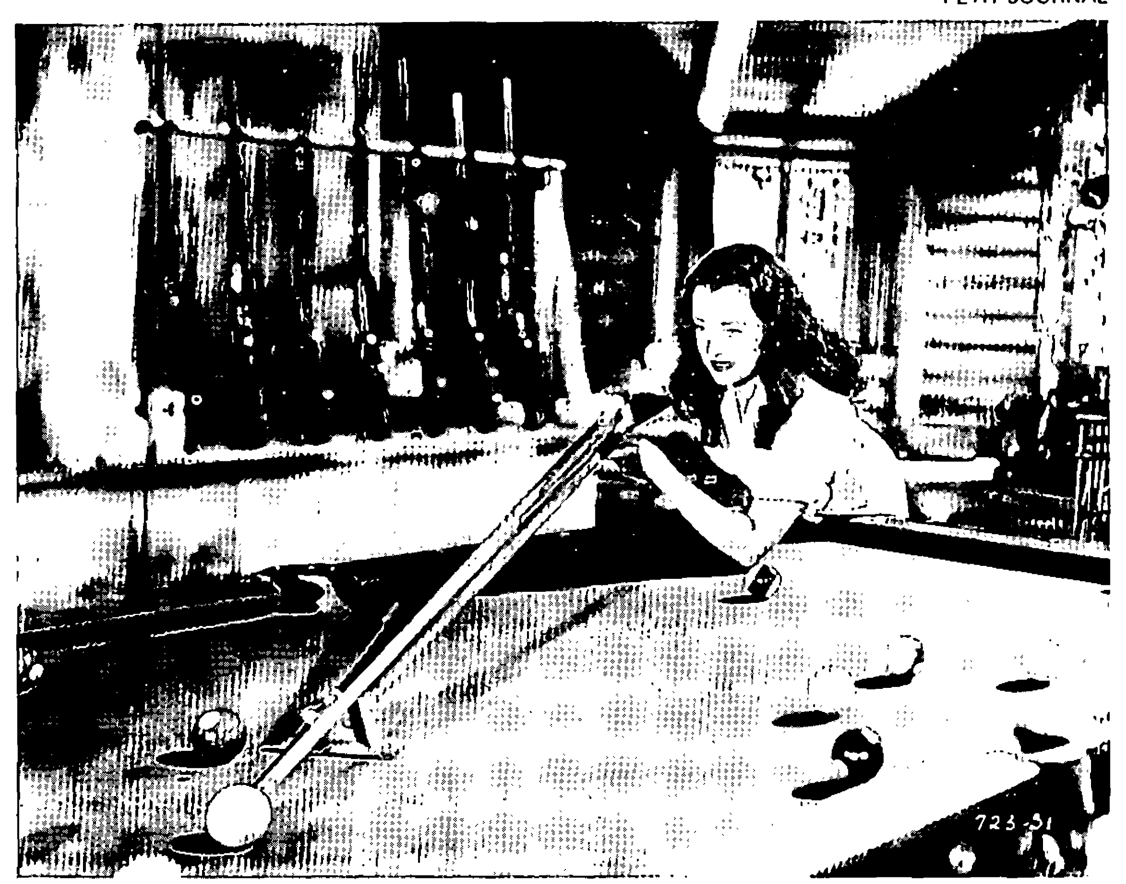
Tous ces personnages constituent une faune et une époque (temps fort : les années soixante) dont la dernière particularité est qu'ils sont à peu près tous morts de mort violente. Il y a là, il faut bien le dire, une offre de fiction (comme on dit offre de service ou d'emploi) à laquelle les scénaristes américains ne pouvaient pas ne pas répondre. D'autant que ces épisodes modernes de l'Histoire des États-Unis se trouvaient déjà inscrits sur la pellicule de documents d'actualités connus de tous.

Dans cette série, *F.I.S.T.,* de Jewison, occupe la place de l'œuvre cinématographique (là où les autres ne seraient que reportage ou film de télévision) et sa prétention est rien moins que de constituer l'Intégrale mathématique du cinéma de ces dernières années. Et il porte bien, malgré Stallone pour le personnage et Kovaks pour la lumière, les marques de son mode de production : intégration technocratique des thèmes (mouvement ouvrier américain et violence; syndicat et Maffia) et des genres (effets piqués aux films sociaux de la Warner des années 30, comme au cinéma politique italien, comme aux *Parrain* de Coppola) selon un créneau dans la conjoncture (celui des minorités : noirs, juifs, italiens... ici hongrois et lituaniens). Sans aucun respect pour le contenu, jouant à chaque instant la rentabilité scénarique maximum en pratiquant au besoin toutes les confusions (par exemple : d'assimiler mouvement ouvrier et non-violence pour permettre à celle-ci - comme à la conscience dans la théorie léniniste - d'être amenée de l'extérieur pour le seul profit du scénario), *F.I.S.T.* apporte ainsi sa contribution à l'idéologie cartérienne d'un soi-disant retour à la destination morale du pouvoir et des institutions, selon la méthode du brouillage et du gommage bien connu des cinéastes staliniens.

Certes, *Hoover* et *King* ne sont pas exempts non plus de soucis idéologiques mais leur fonctionnement n'est pas le même. L'un et l'autre ont la particularité d'adosser leurs fictions aux documents d'actualité diffusés dans l'information quotidienne d'hier; de faire plus : d'opérer en quelque sorte un montage, voire un mixage, du journal télévisé et du téléfilm qui lui succède.

Dans ce cadre, le film de Cohen est un produit standard, ennuyeux, sans talent et sans intérêt, et celui

d'Abby Mann (qui a été le scénariste de la série *Kojak*) extrêmement riche et passionnant. Il y a beaucoup de raisons à cela, mais au moins une des causes de leur inégalité tient au statut différent que l'un et l'autre accordent au document dans leur mise en scène. Larry Cohen les utilise de manière statique; ils sont le sérieux, le vrai, le réel, l'immuable, et il en use en inserts pour renforcer son propos d'effets de vérité. Aussi, très vite, sa mise en scène devient répétitive et ennuyeuse. Mann y trouve des éléments de mise en scène, des ressources fictionnelles déjà à l'œuvre d'où il part pour établir sa propre stratégie de réalisation. C'est Martin Luther King comme personnage de film vu à la télévision ou sur les bandes d'actualités, entendu dans les années soixante en feuilleton à la radio et sur toutes les chaînes, qui est reconstitué. Et dans cette reconstitution d'un personnage contemporain, Mann repart également de la position spécifique des caméras qui ont permis à ces effets fictionnels d'avoir cours : caméras de reportage tenues à l'épaule, en équilibre instable, physiquement présentes et vulnérables elles aussi, cadrages intuitifs... : toutes choses qui contribuent à donner plus de force à la reproduction du réel qu'au réel lui même, qui sont comme une énergie supplémentaire communiquée à l'action qui est filmée.



Bette Davis dans *Beyond the Forest (La Garce)*, de King Vidor. Photo CduC.

En retrouvant ce dispositif dans le cadre d'une fiction, en redonnant ce sentiment d'un équilibre fragile (presque miraculeux) entre la chose filmée et la chose filmante, Mann touche sans aucun doute, de l'objectif de sa caméra, la vérité de l'action politique, en ces années soixante, d'un homme comme M.L. King dont la stratégie a bien été d'obliger l'intolérance et le racisme à s'inscrire irréversiblement sur le petit écran. Plus d'une fois d'offrir son corps aux coups des racistes (ce qui est du vieux pacifisme) et simultanément à l'œil enregistreur des media (ce qui est beaucoup plus moderne) : de s'offrir en martyr aux racistes et aux media de cette terre d'Amérique.

Ce faisant, Mann ressaisit le politique sur le vif : sur la scène télévisuelle, point d'ancrage principal et lieu référentiel de l'action politique contemporaine et en trouve une méthode adéquate de reconstruction fictionnelle.

C'est aussi de la position singulière de la caméra que *The Last Campaign* tire son prix. Cette caméra de Barbara Frank qui n'est jamais vraiment à la place de la bonne caméra, heureuse et professionnelle, qui enregistre avec quiétude les temps forts d'une campagne électorale. Tout l'intérêt du film (et du filmage) vient de ce décalage institutionnel auquel elle s'est tenue, depuis l'insistance à tourner à un moment où tout le monde le lui déconseillait (avant la Convention démocrate de Chicago qui aurait dû désigner Robert Kennedy comme candidat, « ça ne vaut pas la peine » lui disait-on) jusqu'au statut de non-officialité, de marginalité qui a été le sien pendant le tournage, et la volonté de faire de ces documents un film, un drame politique, selon sa propre définition, plutôt qu'un reportage d'actualité. Trouvant en un mot une temporalité filmique branchée sur une autre phase que celle où semble se dérouler cette campagne, sur une étrange et vague prémonition qui s'est avérée juste.

Ce décalage, on le voit bien à l'œuvre dans l'insistance à filmer le show de Jerry Lewis lors d'une étape de Kennedy, où Lewis, le parodiant, s'effondre comme mort sur la scène, provoquant ainsi rires et applaudissements; ou bien dans ces longs moments où Robert Kennedy, invité à venir sur la scène, demande à sa femme de l'accompagner, celle-ci hésitant, puis, après un petit moment, se rasseyant et laissant partir son mari. Mais plus encore ce décalage s'inscrit en clair dans la scène qui suit l'assassinat : Frank Manckiewicz, attaché de presse du sénateur, décrit pour une autre caméra que celle par laquelle nous le voyons les circonstances de la mort; les questions, les réponses, les regards, les gestes, la voix... s'envolent vers une autre caméra, et l'on comprend qu'il s'agit alors, par ces questions, ces réponses, ces regards, ces gestes, ces voix..., de suturer, de couvrir, en fabriquant de l'information et de l'événement. « Le pays aurait perdu la tête si l'assassinat de John Kennedy avait été rapporté par la presse et la radio et non par la télévision », dit en substance Mac Luhan. Cinq ans après, pour son frère, on voit bien comment la machine d'information a pu réaliser à nouveau cette profonde torpeur dont il parle et la « communiquer » à tout le pays (4). Décalée des rails de ce système régulatoire, la caméra de Barbara Frank témoigne, elle, d'une réelle détresse et donne à la scène, comme au film dans son ensemble, effectivement la dimension d'un drame.

Serge Le Péron

1) Et dont André Halimi semble ne pas vouloir être dupe.

2) Pour David Overbey (critique de *Metro*), ce festival fait penser à une convention du Parti Républicain quelque part dans un État du Mid-West. Chacun ses références, mais à mon avis la véritable ressemblance (structurelle celle-là), c'est du côté du festival du Caire de glorieuse mémoire qu'il faut la chercher : même aplatissement du public deauvillois, même absence de discernement que celui de la bourgeoisie égyptienne face au cinéma venu d'Occident, même idéologie.

3) D'après MM. Philippe Pochet et Jean-Yves Pitoun, auteurs d'une étude menée pour le compte de deux ministères, une société de distribution, un C.N.C. et Gaumont (compte rendu paru dans le « Film Français » du 1er Septembre, n° 1733).

4) Et la leçon de ces assassinats, de ces années, de ces actualités, a été aussi d'apprendre que même la mort violente peut s'intégrer à un système de représentation (massivement la télévision) dont la fonction principale est de désublimation. Cela n'est sans doute pas sans incidences sur le cinéma américain dont Deauville n'aura fourni qu'une version caricaturale et le plus souvent inintéressante de la torpeur en question.

VINGT ANS DE CINEMA ALLEMAND (1913-1933) AU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Dans le cadre de l'exposition Paris-Berlin, le Centre Georges Pompidou et la cinémathèque Française présentent du 15 octobre au 1er décembre une grande rétrospective du cinéma allemand de 1913 à 1933.

La plupart des grands « classiques » d'Ernest Lubitsch, F-W Murnau, Fritz Lang, G-W Pabst seront programmés. Mais ce sera également l'occasion de découvrir ou de redécouvrir les films de Max Reinhardt, Paul Wegener, E-A Dupont, Richard Oswald, Ludwig Berger, Paul Czinner, Robert Wiene, Joe May, Walter Ruttman, Arthur Robison, Lupu Pick et Paul Leni qui tous ont contribué au prodigieux essor du cinéma allemand des années 20 à travers ses diverses tendances (Expressionnisme, Kammerspiel, Réalisme social, films expérimentaux). Cette rétrospective sera aussi un hommage rendu aux grands comédiens que furent Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Fritz Kortner, Eugen Klopfer, Lil Dagover, Brigitte Helm, Asta Nielsen, Henny Porten, Elisabeth Bergner.

Les projections auront lieu tous les jours (sauf le mardi à 19 h et 21 h dans la salle de la Cinémathèque Française du Centre Georges Pompidou et les mardis à la Cinémathèque Chaillot.

II

LYON

Nouvelles de l'underground : Le cinéma souterrain d'Avant-garde fait surface et devient A.C.I.D.E.

1. Un compte rendu officiel

"LE CINEMA" (COLLOQUE)
18, rue Saint POLYCARPE
69 001 LYON

Téléphone :

Didier OZIL 53 01 30 poste 32
Marylin CIELLO 41 07 50
Gérard NICOLAS 37 97 72
Le CINEMA 39 09 72

colloquedu
cinemaindu
pendantete
xperimenta
l lyon 78

LYON, le 11 Septembre 78

COMMUNIQUE

OBJET : Colloque de LYON.

Réunis en colloque à Lyon, 66 cinéastes indépendants représentant l'ensemble du Cinéma Indépendant, Expérimental et Différent français ont débattu des problèmes posés par la production et la diffusion des films élaborés en dehors du système de production et de diffusion du cinéma commercial et industriel.

A l'issue de ce Colloque, ils ont décidé (par 43 voix pour 2 voix contre, ainsi que 19 abstentions et refus de vote) la création d'une association régie par la loi de 1901 qui portera le titre de " Association des Cinéastes Indépendants, Différents et Expérimentaux " dont l'objet est la défense et le développement du cinéma indépendant, différent et expérimental dans la reconnaissance de la diversité des pratiques individuelles. Elle a pour but de passer tout accord, de recevoir tout fonds public ou non destiné à aider ce cinéma à tous les stades de sa production et de sa diffusion ; elle est habilitée à élire les membres du bureau de gestion d'un atelier de production, les membres d'une commission d'aide à la programmation. En font partie de droit, les participants au Colloque de LYON, et tout cinéaste indépendant, différent et expérimental " parrainé par au moins deux membres de l'association ".

Une assemblée générale constituante sera convoquée à PARIS dans les prochains mois. Un bureau provisoire de 7 membres a été élu avec mandat de proposer un projet de statut de l'association.

Devant l'hétérogénéité des pratiques cinématographiques de gestion et de mode de fonctionnement des multiples organismes du cinéma indépendant et expérimental, un groupe de 13 cinéastes a décidé de ne pas rejoindre une association créée spécialement pour la gestion des aides proposées qui, dans les circonstances actuelles, permettent difficilement le maintien des spécificités. Ce groupe continuera à oeuvrer dans ce sens.

Les 10 cinéastes Lyonnais : moins un, présents au Colloque, ont décidé de rester indépendants des 2 groupes constitués.

2. Un compte rendu officieux (extraits)

Le Monde (21/9/78)

Un travail préparatoire avait été entrepris lors d'un premier colloque, déjà patronné par le C.N.C., à Avignon, les 13 et 14 mai. Quatre commissions de travail avaient successivement abordé l'aide directe au cinéaste, la création d'un atelier collectif de production, l'aide à la programmation et le choix d'un espace de présentation. Au terme de cette première rencontre, un groupe d'études de sept membres rédigeait un premier rapport, ou « rapport vert », qui devait servir de base de discussion au second colloque, celui de Lyon. A Lyon, très vite, le conflit devait se cristalliser entre deux tendances, d'une part le souci démocratique de donner sa chance, de laisser la porte ouverte à tous, sans distinction de compétence, d'autre part, la nécessité de tenir compte de l'expérience acquise et des « spécificités ».

Mais, pour les auteurs d'un second rapport, dit « rapport gris », le clivage prévisible est affirmé catégoriquement : il faut « répondre en priorité aux besoins de la majorité des cinéastes ». *Toutefois, Patrice Kirchhofer, coauteur de ce second rapport, craint les servitudes afférentes à une aide de l'Etat, la volonté de contrôler à tout prix, par le dépôt légal obligatoire et par l'exigence d'un visa de censure. Georges Rey redoute que l'on ne conçoive les films en fonction de l'aide espérée, et non le contraire. Au lieu de tout ramener au même niveau, il faut, explique-t-il,* « partir de ce qui existe ». *La motion votée à la fin de la seconde journée de travail, avant la rencontre avec M. Jack Gajos, du C.N.C., reflète honnêtement la contradiction fondamentale : sur soixante-six votants, une large majorité — quarante-trois voix — décide* « la création d'une association régie par la loi de 1901... pour la défense et le développement du cinéma indépendant, différent et expérimental ». *Habilitée à négocier avec l'Etat, elle passera tout accord avec celui-ci ou les particuliers pour recevoir des fonds, élira le bureau de gestion d'un atelier de production. Treize cinéastes ont voté contre ou refusé de voter, pour défendre l'acquis des expériences individuelles déjà en cours, le groupe lyonnais se veut à l'écart de la majorité et de la minorité. Mais une assemblée générale constituante se réunira à Paris d'ici à la fin de l'année, un bureau provisoire de sept membres préparera le travail.*

Une certaine solidarité

Ces controverses reflètent mal l'enthousiasme né à Lyon comme à Avignon, Toulouse, Nancy, La Rochelle, d'autres villes de France et bien sûr Paris, pour le cinéma expérimental. Des coopératives diffusent régulièrement les films, un public limité mais fidèle surgit : à Lyon, autour de la quinzaine de cinéastes lyonnais qui, de leurs propres mains, ont construit la première salle de cinéma expérimental en France ; à Paris à la Maison des Beaux-Arts avec Claudine Eizykman et Guy Fihman, et surtout à la section du Musée d'art moderne au Centre Georges-Pompidou, grâce à Alain Sayag. Beaubourg publie en octobre l'ouvrage attendu de Dominique Noguez, Eloge du cinéma expérimental. Dominique Noguez à Paris-I, Eizykman-Fihman à Vincennes, enseignent la théorie, sinon la pratique, de ce cinéma. Depuis 1972, Marcel Mazé dirige chaque année un Festival de cinéma « différent » d'abord à Toulon, aujourd'hui à Hyères.

. . . .

Les nuances sont innombrables, les conflits inévitables, l'expérimentation n'a d'autre limite qu'une même volonté de totale indépendance du système industriel, un même désir d'aller jusqu'au bout de la création. Le C.N.C., malgré ses bonnes intentions, est-il prêt à accorder cette complète liberté, à partir de quels critères, par quel canal ? Le débat est vif entre les cinéastes, avec une sourde conscience de ne plus travailler totalement dans le désert. En dépit de tout, une certaine solidarité est née.

LOUIS MARCORELLES.

Nous ne publions que des extraits du texte de Louis Marcorelles. Que cela n'empêche pas le lecteur attentif à comprendre les problèmes du cinéma expérimental de (re)lire ce compte-rendu dans son entier.

3. Quelques explications et un flash-back

par Louis Skorecki

Quelques explications. Pourquoi deux compte rendus avant d'en venir au troisième - le mien? Réponse *rapide :* parce qu'il n'y a jamais d'œufs (cassés) sans (un cheval de) Troie. Réponse plus *terre à terre :* la publication du communiqué officiel (laconique, incomplet, énigmatique) me semble indispensable, ne serait-ce que pour mesurer *l'écart* qui sépare des décisions *brûlantes* de leur mise en forme - pourtant effectuée *à chaud* - à l'intention de la presse. (Quelle presse? Qui a publié ce communiqué? Comment communiquer? Pour quoi, pour qui?). Quant au compte rendu officieux *(Le Monde,* 21/9/78), le fait de le (re) donner à lire se justifie de ce qu'il est écrit de source *autorisée* (une enquête sérieuse auprès des principaux *intéressés,* un historique indispensable pour y comprendre quelque chose). Pourquoi, alors, un troisième compte rendu? Parce que ce qui manque (et pour cause), c'est *un point de vue.*

Point de vue : le point, un point, d'où l'on voit, d'où l'on se fait *une idée.* Je suis allé à Lyon en tant que réalisateur, membre d'une coopérative de cinéastes, partie prenante d'une affaire (l'aide aux cinéastes indépendants) qui se jouait là-bas.

Un point de vue : c'est bien parce que je suis de *parti pris,* parce que j'ai pris parti *(pour* certaines orientations, *contre* d'autres), que j'estime être en *mesure* - partialement, partiellement - d'éclairer d'*un* point de vue l'enjeu de ces deux journées lyonnaises.

Quand près de 70 cinéastes souterrains se rencontrent, qu'est-ce qu'ils se racontent? Avant de se raconter quoi que ce soit (et d'ailleurs, 70 personnes peuvent-elles *vraiment* parler ensemble?), ces 70 cinéastes, *d'emblée, s'affrontent*, en un rapport de tendances, en un rapport de forces. Et ce n'est pas plus mal : comment des gens que leurs pratiques quotidiennes de cinéastes opposent à longueur d'année (par groupes - ou groupuscules - de travail interposés), comment des personnalités si *différentes* (et qui n'ont en commun que d'être toutes dans *le même sac*, celui des boulevards périphériques et des ruelles de la marginalité), comment des cinéastes aux projets si différents les uns des autres, abandonneraient-ils (comme par miracle?) ce qui fait *justement* leurs différences, leurs singularités, *et leurs antagonismes? D'emblée donc*, les cinéastes se regroupent; on reconnaît immédiatement que l'espace de la salle de réunion se fragmente. Trois tendances principales : *Collectif Jeune Cinéma* (Marcel Mazé, Jean-Pierre Ceton), *Paris Film Coop* (Guy Fihman, Claudine Eizyckman), *Coopérative des Cinéastes* (Martine Rousset, Gérard Courant). Des tendances plus minoritaires : *Omnium des Cinéastes* (Giovanni Martedi, Ahmet Kut), *Groupe k.m.p.* (Patrice Kirchhofer, Gisèle et Luc Meichler), *Candeur Gronde Association* (Marc Berri), *les Morlocks* (Joseph Morder), *Coopérative du Cinéma Marginal, Cinémarge-La Rochelle*, et les groupes de *Lyon* (Georges Rey), *Nancy* (Alain Lithaud) et *Montpellier* (Daniel Viguier). Chacun avec ses amis, chacun avec ses idées, la réunion peut commencer. Oui, mais de quoi va-t-on parler? Ou plutôt : par quoi va-t-on commencer? Et - par voie de conséquence - quelles priorités (quelle *logique*) choisir, priorités qui vont inévitablement structurer l'ensemble des débats?

Deux positions - contradictoires - se dégagent (que la première journée de travail, pas plus que la seconde, d'ailleurs, ne parviendront à (ré)concilier) :

- il faut partir du document élaboré à Avignon (le *rapport vert*), c'est-à-dire examiner successivement chaque forme d'aide envisagée *(revendiquée)* : aide directe aux cinéastes, moyens collectifs de production, aide à la programmation, espace de présentation;

- il faut partir du *rapport gris* (un contre-rapport, très critique à l'égard du premier, rédigé par Patrice Kirchhofer, Gisèle Meichler et David Wharry), c'est-à-dire *revendiquer* un ordre de priorités (de *préséance*) qui structure et détermine les diverses demandes d'aide. Plus précisément : il faut *d'abord* prendre en compte les besoins les plus urgents de la majorité des cinéastes (et pas seulement, comme le propose le *rapport vert*, des cinéastes « confirmés »), y répondre prioritairement. Le *rapport gris* propose donc la mise en place d'un *atelier de production*, le plus ouvert possible, et qui permette aux cinéastes de réaliser leurs films à (très) moindres frais.

On pourrait penser : il n'y a là aucune raison qui justifie de se jeter un rapport, le *gris* pour les uns, le *vert* pour les autres, à la figure ! Ce serait trop simple, ce serait trop beau. Ce serait compter sans les paranoïas, ce serait oublier bien des arrière-pensées. En effet, quand les partisans du *rapport vert* (groupés autour de la *Paris Film Coop*, autrement dit Eizyckman-Fihman), clament l'hétérogénéité absolue et radicale des pratiques, et, au nom de cette hétérogénéité à laquelle ils accolent la (vague) notion de liberté, *réclament qu'on ne les laisse pas de côté*, ils veulent dire ceci : « seule l'aide individuelle peut nous aider, nous individus/cinéastes; mettez-vous vos moyens collectifs de production là où on pense ! » Et quand les inconditionnels du *rapport gris* (groupés autour de Kirchhofer, Mazé et quelques autres, pour simplifier : le *Collectif Jeune Cinéma* et la *Coopérative des cinéastes*) s'acharnent à mettre en avant les besoins minimum de la majorité des cinéastes, et, au nom de cette revendication démocratique et unitaire, *s'inquiètent* de ce qu'une aide individuelle serait trop personnalisée et irait inévitablement à une minorité (une aristocratie?) des cinéastes indépendants, ils veulent dire ceci : « seule l'aide collective peut nous être utile, nous camarades/cinéastes; mettez-vous votre aide individuelle là où on pense ! »

On voit qu'il y a là deux positions extrêmes, antagonistes, irréconciliables.

Heureusement, il y avait à Lyon des autonomes. Autrement dit, des cinéastes (et le fait qu'ils puissent avoir de la sympathie pour tel ou tel groupe ne change rien à l'affaire) qui sont encore capables de penser pour eux-mêmes, de chercher lucidement (c'est-à-dire sans paranoïa excessive) quelle peut être la meilleure solution susceptible de résoudre leurs problèmes et de répondre à leurs demandes. Car, des problèmes il y en a, et des demandes aussi.

Donc, et c'était *logique*, une large majorité des cinéastes présents, *demanda* à ce que fût abordé *d'abord* le *problème* des moyens collectifs de production.

Voici, résumé, le projet d'atelier (tel qu'il est ébauché dans le rapport *gris)* :

a) *matériel de laboratoire*. 1 développeuse N & B - couleur, 1 tireuse pour tirage par contact en continu image et son, N & B et couleur, 1 table d'étalonnage, 1 machine « truca »;

b) *matériel de projection*. 1 projecteur d'analyse, 1 projecteur double-bande, 2 projecteurs magn./opt., 2 projecteurs de diapositives;

c) *matériel de tournage*. 1 caméra haute qualité (Aäton ou Eclair), 1 magnéto Nagra, 1 pied gyroscopique, 3 microphones, matériel annexe (éclairage etc.);

d) *matériel de montage*. 1 table de montage sonore deux sons, 2 visionneuses, 2 chutiers, 1 enrouleuse compte-tours, 1 banc d'animation complet avec caméra fixe;

e) *matériel son*. 1 table de mixage, 2 magnétos type Revox, microphones, 1 amplificateur, 1 paire d'enceintes acoustiques, 1 platine tourne-disque.

Le projet prévoit : que la location du local est payée par le C.N.C., qu'un technicien choisi par les cinéastes y est affecté, rétribué par ce même C.N.C. ainsi qu'un secrétaire administratif. En outre, un espace de présentation (de films) est envisagé, lié à l'atelier. Ce projet atelier de production/espace de présentation est chiffré. Il se monte (approximativement) à 1.650.000 francs. (Il faut distinguer, dans ce bilan, les investissements définitifs - achat de matériel - des salaires, calculés sur un an.) Je rappelle, à titre d'information (pour ceux qu'une somme de l'ordre de 200 millions anciens effraie), que c'est là - *ni plus, ni moins* - le budget moyen *d'un* (premier) film d'auteur en 35 mm.

Quand on parle de moyens collectifs de production, avant même qu'on puisse *commencer* à en discuter, il y a toujours des gens qui entendent collectivisation des moyens de production. Il y a des sourds partout. Là où ça se complique, c'est quand ces mêmes gens (en l'occurrence le P.F.C.), se fantasmant en futurs petits Soljenytsine du futur Goulag des cinéastes expérimentaux, et au nom de la liberté (!), se mettent à saboter le travail des autres, à bloquer toutes discussions, bref à *faire barrage*.

C'est grave : comment, en effet, *travailler* à présenter un projet *unifié*, si un groupe minoritaire (13 P.F.C, véritable petite armée blanche) s'emploie à briser ce travail de groupe, à l'entraver de n'importe quelle manière (tous les coups sont permis !), bref à suivre une stratégie du *tout ou rien* : « ou notre position l'emporte, qui n'est conciliable avec aucune de vos idées totalisantes (totalitaires?), ou nous partirons (et on sait déjà qu'ils sont partis), la tête haute. »

Voilà, résumée, la réaction violente, épidermique, à un projet pensé (un peu) collectivement, réaction qui, du début à la fin de ce colloque de deux jours, *ne variera pas d'un poil*.

Qu'est ce qui s'est décidé, qu'est-ce qui a bien pu sortir, dans des conditions de travail si peu propices à la participation de chacun?

- D'abord une idée : que l'ensemble des cinéastes indépendants (je dis *indépendants* pour simplifier; qu'on ne voie là aucun rejet des autres) puisse *reconnaître* dans une association et un projet. Qu'ils puissent librement travailler dans l'une et à l'autre. (Cette idée a *malheureusement* échappé à treize de nos camarades. Pour que le projet ait quelque chance sérieuse d'aboutir *dans sa totalité, dans son hétérogénéité*, il serait hautement souhaitable que ces treize camarades se pliant à la règle de la démocratie - et à celle de la *courtoisie* - (re)viennent travailler *avec nous* : il s'agit là de quelque chose *qui les concerne*). S'il est *entendu* que le projet d'un atelier est urgent, central, indispensable à une majorité de cinéastes (sans compter ceux qui ne le sont pas encore et qui auront là une partie des *moyens* nécessaires à le devenir), il est *hors de question* de négliger pour autant les formes d'aides individuelles, pas plus que les questions relatives à la diffusion des films.

– Ensuite, *quelques réflexions* : pour éviter que l'attribution des aides individuelles ne se calque sur *l'Avance sur recettes*, un système qui a été très largement critiqué à Lyon (sans pour autant qu'on lui trouve un substitut qui serait acceptable par tous), il a été proposé qu'on fragmente (en deux ou en trois) le montant global de cette aide. Cela diminuerait (par deux ou par trois) le risque de partialité ou d'injustice inhérent à l'attribution d'aides par un jury *unique*. Ont été proposées, outre la solution classique d'une commission

(Photo J. Morder et P. Kirchhofer - deux photographes), un (seul) point de vue.



d'attribution (renouvelable), *en plus* de cette commission : un homme *seul* (Dominique Noguez semblant le seul, par sa connaissance des films et des cinéastes, à assumer cette *dure* position), un tirage au sort. Et une quatrième alternative, qui est plus sérieuse que les rires (nerveux) qu'elle provoqua au premier abord (proposition d'Ahmet Kut), que j'appelerai la *ruée vers l'or* : une série d'enveloppes (contenant chacune une certaine somme d'argent) serait disposée à même le sol, enveloppes vers lesquelles les postulants à *cette* forme d'aide se précipiteraient. Les premiers arrivés – ceux qui courent le plus vite, ceux qui en ont le plus besoin, pour vivre *ou* pour faire des films *ou* les deux – seraient les premiers *servis*.

–Enfin, *deux décisions fermes* : 1 Il a été décidé la création d'une Association des Cinéastes Indépendants, Différents et Expérimentaux (A.C.I.D.E.).

2) Un bureau provisoire de sept membres a été élu (Raymonde Carasco, Jean-Pierre Ceton, Patrice Kirchhofer, Alain Lithaud, Giovanni Martedi, Dominique Noguez, David Wharry). Ce bureau est chargé de rédiger un rapport prenant en compte *l'ensemble* des conclusions qui se sont *esquissées* pendant le colloque. Ce rapport serviva de base de travail aux discussions (lors d'une Assemblée Générale ou ailleurs) entre cinéastes, dans le but de dégager un projet d'ensemble, clair et complet (projet *sur la base duquel* sera élu le bureau définitif). Ce *projet d'ensemble* devra servir de base de discussion avec *toutes* les instances (gouvernementales ou autres) qui sont prêtes, dans des conditions acceptables par l'A.C.I.D.E., à subventionner partie ou totalité de ce projet. Il est entendu que le projet ne s'élaborera pas à partir des montants de subvention que le C.N.C. ou l'Office de Création sont susceptibles de *dégager*, mais bel et bien *à partir des besoins réels de l'ensemble des cinéastes*.

A partir de *tous* les besoins de *tous* les cinéastes. Sans exclusive. Sans discrimination.

En ne négligeant *aucune* forme d'aide.

Sans tenir compte du chiffre auquel on aboutira quand on aura additionné *l'ensemble de nos besoins*.

Il ne nous reste plus qu'à mettre bout à bout, *en ordre*, nos désirs.

Et à espérer qu'en les prenant pour des réalités quelque chose (nous) arrive.

Louis Skorecki

INFORMATIONS

SIGMA 14

Du 7 au 18 novembre, à Bordeaux : Audio-visuel et Cinéma. Télévision, Cinéma et pouvoirs (en collaboration avec l'I.N.A. et le Ciné-club Jean Vigo). Hommage à Jacques Tourneur. 250 émissions de télévision française (archives de l'I.N.A.).

CINÉMA HONGROIS

Du 26 octobre au 4 novembre 1978, 12 films choisis par la revue *La Nouvelle Critique*. A la Cinémathèque Française.

REGARDS COMPARÉS

Dans le cadre des 3es Rencontres internationales de l'Audio-visuel Scientifique, du 12 au 12 novembre 1978, le Comité International des Films de l'Homme et le Comité du Film Ethnographique organisent les 2,3 et 4 novembre - au C.N.R.S., 15, quai Anatole France 75007 Paris - un colloque intitulé *Des regards comparés*, consacré à l'analyse comparative de plusieurs films réalisés chez les Indiens Yanomani (Brésil et Venezuela) par des réalisateurs de culture et de formation différentes. Projections et discussions.

FLAMMES

Le film d'Adolfo G. Arrieta, *Flammes*, sort à l'Action-République (18, rue du Faubourg du Temple, 75011 Paris) dans le courant du mois de novembre. Les *Cahiers* ont publié un dossier sur Arrieta dans le numéro 290/291 (un entretien préfacé par Jean-Claude Biette) et publieront un article sur *Flammes* dans leur prochain numéro.

SEMAINES DES CAHIERS

U.S.A.

Pascal Bonitzer et Pascal Kané présentent des films au cours d'une Semaine des *Cahiers* itinérante qui les mène de New York (Bleecker Street Cinema) à Berkeley (Pacific Film Archive) et à Los Angeles (Fox Venice Theatre). Les films présentés sont : *Anatomie d'un rapport* et *Les Contrebandières* (Moullet), *Le Camion, Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Duras), *L'Hypothèse du tableau volé* (Ruiz) *La Cecilia* (Comolli), *Jeanne Dielman* (Akerman) et *La Jungle plate* (Van der Keuken).

MAROC

Dans le cadre des Rencontres des Animateurs de Ciné-clubs Marocains, Serge Daney et Pascal Kané, du 6 au 12 septembre, ont présenté à Tanger un certain nombre de films : *La Machine* (Vecchiali), *Le Théâtre des matières* (Biette), *La Vie quotidienne dans un village syrien* (Amiralay), *Safrana* (Sokhona), *Ici et ailleurs* (Godard). Au cours de ces rencontres, étaient également programmées une petite retrospective Renoir et la quasi totalité des films de Jean Eustache. Ce fut un franc succès.

ROUEN

Le 17 et le 18 novembre, au cinéma le France (85, rue des Carmes), les *Cahiers* présentent les films suivants. Vendredi 17, 14 h : *Une femme mariée* (Godard), 16 h : *Faux mouvement* (Wenders), 19 h : *Femmes femmes* (Vecchiali), 21 h : *Le Théâtre des matières* (Biette). Samedi 18 : 14 h : *La Jungle plate* (Van der Keuken), *L'Hypothèse du tableau volé* (Ruiz), 19 h : *Fortini/Cani* (Straub-Huillet), 21 h : *L'Olivier* (Groupe Cinéma Vincennes).

∴

Les Cahiers ont déjà parlé de films récemment sortis à Paris *(La Femme gauchère, Koko, le gorille qui parle, Alambrista, L'Arbre aux sabots, Midnight Express, Molière, La Chanson de Roland...)* dans leur numéro 290/291 (juillet/août 78).

Luc Moullet (à gauche) vient d'achever *Genèse d'un repas*. Sur cette photo, il surveille la préparation du thon en Afrique noire.



Que s'est-il passé sur le plateau d'Antenne 2 pour que Bernard Pivot réclame et obtienne que l'on vire de son émission, quelques minutes avant la fin, son invité-vedette, Charles Bukowski?

Charles Bukowski, écrivain américain de la Côte Ouest, 58 ans, une dizaine de livres, dont cinq publiés en France depuis deux ans. Par « Les Humanoïdes Associés » : *« Postier »* et *« Mémoires d'un vieux dégueulasse »*; par « Le Sagittaire »: *« Contes de la folie ordinaire », « Nouveaux contes... »*, et un recueil de poèmes, *« L'Amour est un chien de l'enfer »*. L'art de Bukowski, c'est celui du récit court, rapide, qui démarre sec et s'arrête tout aussi brusquement, souvent sur une interpellation du lecteur, avec en cours de route pas vraiment des digressions mais des jets de pensées, des portraits-éclairs, des mots typiques, des dialogues crus. C'est l'art de la tranche de vie bien emballée par la fiction. Au début, on dit : c'est l'Amérique, et puis très vite, après : c'est Bukowski. Parce qu'on ne confond plus le sujet avec le fond du tableau. Le fond du tableau c'est la dèche, la bière, la crasse, la violence, la démerde, les petits boulots, la drogue, les courses, la baise, la flemme, les minables, les ratés, les escrocs, les poètes. Le sujet, c'est le bonheur quotidien de survivre en ce siècle. Bukowski écrit presque toujours à la première personne et il affirme qu'il a vécu presque tout ce qu'il écrit.

Il était donc parfaitement à sa place dans cette émission consacrée aux marginaux, vrais ou faux, point d'interrogation, entre Cavanna *(« Les Ritals »)* et Marcel Mermoz *(« L'Autogestion, c'est pas de la tarte »)*, entre Catherine Paysan *(« Le Clown de la rue Montorgueil »)*, et le docteur Ferdière (j'ai oublié le titre mais je crois que c'est quelque chose comme *« Artaud raffolait des électrochocs »*. Pourtant, ils ont dû terminer l'émission sans lui. Pourquoi?

A première vue, on serait tenté de dire que, Bukowski s'étant comporté comme personne ne se comporte jamais à la télé (buvant en public et au goulot, se penchant pour lorgner sous la jupe d'une dame, refusant de répondre aux questions, brouillant la parole des autres par d'incessantes réparties), la télé en retour l'a donc traité comme elle n'avait encore jamais traité personne, en l'expulsant. En expulsant en direct un de ses invités.

Mais si l'on y réfléchit bien, on ne voit pas en quoi, finalement, Buk à fait autre chose que ce qui se passe habituellement à la Télévision. Seulement, il l'a fait autrement. Sans y mettre des formes convenues. Fonctionnant dès lors comme ce que les sociologues des institutions appellent un *analyseur.*

Bukowski, analyseur sauvage de la télé (et pas seulement de l'émission de Pivot).

TÉLÉVISION

Charles Bukowski fait de la télé

Pour écouter/voir la différence, il faut imaginer quelqu'un d'autre à la place de Buk. Par exemple tiens, ça c'est facile, il était là la semaine d'avant, exactement dans le même fauteuil : l'écrivain François Mitterrand. Mitterrand n'a pas dit à Pivot : tes questions m'emmerdent, elles sont débiles, tu me fais chier, non, il a opiné de la tête, il a fait semblant de réfléchir, il a dit : « écoutez je vais vous dire » et puis il a dit... des banalités, des kilomètres de phrases creuses, incolores. On sentait qu'il aurait pu parler des heures comme ça, pour ne pas répondre aux questions qui lui étaient posées. En mesurant ses moindres adjectifs, en pesant toutes ses virgules, en faisant bien attention à ne pas risquer de déplaire à quiconque. Fallait le voir paniquer un brin quand Pivot lui a jeté : alors, vous n'aimez pas la pêche à la ligne. Comment? J'ai écrit ça? Des fois qu'il y aurait des pêcheurs à la ligne devant leur télé.



Alcootest à Antenne 2



Bukowski, lui, quand une question l'emmerdait ou qu'il la trouvait débile à chier, il ne l'envoyait pas dire par Interflora, il le disait. Il disait : « question suivante, ça c'est trop con, je réponds pas ». Situation très pénible et très inattendue pour le questionneur et c'est bien cela qui a le plus désarçonné Pivot. Qu'on lui retourne son agressivité systématique, son franc-parler, son style direct, tout ce qui fait d'ailleurs que son émission est bonne, regardable. A franchise, franchise et demie : et c'est une petite déroute. J'avais déjà observé cela lors de la prestation de Jean-François Bizot, quand celui-ci avait délibérément retourné à Pivot une question sur le ton même de Pivot. Soudain, le vide. Un vide terrifiant, insupportable : y compris pour J.-F. Bizot qui très vite abandonnait son impertinence et volait au secours de Pivot en reprenant un ton sérieux et en réservant désormais ses flèches aux autres invités.

A travers ces trous dans le cérémonial opérés par Bukowski ou par Bizot, on peut lire quelques-uns des interdits fondamentaux qui régissent la Télévision. 1) Il est interdit de refuser de répondre à une question, sinon par une réponse « à côté ». 2) L'agressivité ne doit pas être nue mais habillée. 3) De même que le législateur est au-dessus de la loi, le questionneur doit rester à l'abri des questions. Ce n'est pas une grande découverte. C'est plutôt à chaque fois une bonne occasion de se marrer. C'est pas si souvent que ça arrive dans ces sinistres lucarnes.

Donc Buk, en disant : passons, n'a pas fait pire que Mitterrand qui passait son temps à passer à côté de ce qu'on lui demandait. Mais il l'a fait autrement. En destabilisant le pouvoir central de B. Pivot, lequel ne pouvait dès lors plus que chercher à détruire cet ennemi. D'où ses sarcasmes, ses insultes et je crois bien un tutoiement (méprisant). Ta gueule, shut up, ferme-la, tu as trop bu, shut up...

Désormais son sort était scellé, pour peu que les autres n'y fassent pas opposition. Et les autres, Bukowski ne faisait rien pour les mettre de son côté. Certes, à chaque répartie, il mettait les rieurs dans sa poche, mais les autres n'étaient pas venus là pour rire, mais pour parler de la marginalité. La marginalité étant une chose trop sérieuse pour la laisser aux marginaux.

Si donc Buk a dressé Pivot contre lui en ne parlant pas assez, il s'est mis les autres à dos en parlant trop. En parlant pendant qu'ils discouraient, en grommelant, en s'exclamant. Dommage que l'on ait coupé son micro et que la traduction simultanée se soit mise en veilleuse. Sur le plateau, les gens s'amusaient bien.

Un tel parasitage est-il si exceptionnel à la télé?

Il faut maintenant imaginer quelqu'un d'autre à la place de Buk, il faut imaginer Georges Marchais. Marchais est le roi du parasitage persifleur. Tandis que l'autre parle, il ne cesse de le bombarder de petits cris, de mots-flèches, de grognements, et il fait continuellement de telles mimiques qu'il attire les caméras en de longs plans de coupe. Quand c'est Marchais, on dit : c'est du grand art. Quand c'est Bukowski, on proteste que c'est dégueulasse et Cavanna lui hurle : « je vais te mettre mon poing dans la gueule », et on voit bien que Ferdière rêve de lui faire la même chose qu'à Artaud. Alors Pivot n'a plus qu'à prononcer la sentence : dehors ! Et Bukowski se lève, immense, et il s'en va. Et il a gagné, Buk. Parce qu'à ce moment-là on en veut au cadreur et au réalisateur de ne pas rester sur lui, de ne pas le suivre, on n'a pas envie d'écouter Cavanna régler son compte à Ferdière. Il a gagné parce que le spectacle, c'est lui, parce que la télé c'est du spectacle et qu'on n'y marque pas des points avec de belles paroles mais avec des gestes, des actes, de la présence, de la prestance. Bukowski n'en manque pas.

Hantée par la chaise vide de celui qui ne jouait pas le jeu, la fin de l'émission se déroula dans un silence *de mort*. Les discours s'égrenaient dans une indifférence totale. Plus personne ne les écoutait. Et celui qui les prononçait semblait lui-même perdu ailleurs. Comme si chacun, encore sous le coup de ce dénouement violent, était en train de réfléchir à l'étrange partie de bridge qu'il venait de jouer, visiblement sans en maîtriser toutes les règles. Se remémorant les divers coups pour comprendre à quel moment avait été commise l'erreur fatale. Et par quelle implacable logique.

Elementary, mon cher Watson. Aucune des alliances sur lesquelles repose habituellement ce genre d'émission n'ayant pu être passée, d'autres alliances durent être conclues qui, pour maintenir la *tenue* de l'émission, n'en précipitaient pas moins celle-ci à chaque minute vers le naufrage. Il avait suffi, au départ, que quelqu'un (Buk) ne respecte pas le *pacte* de base, l'alliance que Pivot passe tous les vendredis *avec chacun* de ses invités *contre tous* les autres, et qui tient dans ce troc : contre la bonne gestion du temps de parole imparti à chacun (selon des critères et des hiérarchies qui mériteraient d'être tirées au clair), Pivot se voit garantir sa position neutre. Position indispensable et pas facile à tenir (mais Pivot y est passé maître) puisque, en même temps qu'il doit protéger le temps de parole de chacun contre les débordements (avant) et les incursions (pendant) des autres locuteurs, la dynamique de son émission veut aussi qu'il ne cesse pas d'exciter ses invités les uns contre les autres, en soufflant par exemple sur de vieux clivages (droite/gauche, gauche/gauchiste, féministe/macho, jeune/vieux, pour/contre n'importe quoi : la peine de mort, la prostitution, la drogue, etc. et, ce soir-là, vrais/faux marginaux).

Tout repose donc sur cette *valeur d'échange : le temps de parole.* Temps qui doit être à la fois respectable (suffisamment long) et rempli (captivant, remarquable), car ce que le spectateur retiendra d'un passage à la télévision ce sera beaucoup moins le dit que le dire (le ton, la force, la durée).

Or, cette valeur d'échange, Buk n'en avait rien à faire (spontanément ? Parce qu'il est un vrai marginal? Ou sciemment? Parce que sa pratique de la télévision américaine lui en a beaucoup appris?) et il était, semble-t-il, décidé à la fois à ne jamais parler et à parler tout le temps. Un tel désinvestissement du temps laissait Pivot sans prise, et la désinvolture que ce désinvestissement entraînait menaçait directement, l'une dans l'autre, son autorité et sa neutralité. De plus, l'alliance que Buk ne se souciait pas de conclure avec Pivot, Buk pouvait très bien la réaliser avec tous les autres contre Pivot, en obtenant leur complicité par ses pitreries. Du coup, pour se défendre, Pivot se trouvait obligé de passer alliance, contrairement à la règle fondamentale de son émission, *avec tous contre un seul.* Et c'est bien ce qui eut lieu. D'une part, les invités s'abandonnèrent un instant dans une complicité menaçante pour Pivot - c'était pendant le temps de parole de Buk; d'autre part, dès que leur propre temps fut entamé par la prolifération des saillies de l'invité d'honneur, ils se retournèrent contre lui, firent bloc avec Pivot. Logiquement alors, comme on dit, le ton monta, les insultes plurent (des verbes pleuvoir *et* plaire) et l'estocade fut portée. Mais le mort n'était pas celui qui s'en allait.

Par ailleurs, ce que la corrida de cette « Apostrophe » exceptionnelle nous dévoila aussi, c'est à quel point ce genre d'émission déguise sous des apparences de dialogue et des prétentions de débat des rapports féroces de concurrence. A la télé, les rencontres ne sont pas seulement brèves, mais nulles. Chacun n'y vient que pour pousser son pion, sous l'oeil malin du Surveillant Général.

Tiens, on pourrait dire ça aussi. Le 22 septembre, à l'heure où plusieurs milliers de motards manifestaient dans Paris contre les projets prohibitifs de Monsieur Sécurité Routière, Bernard Alcootest Pivot a été victime d'un banal accident de surveillance, comme il s'en produit chaque jour des milliers dans tous les lycées de France sous le nom de chahut.

Et ne pourrait-on pas conclure alors, en définissant la Télévision comme *le bahut le plus à l'abri du chahut?*

Jean-Paul Fargier

III
TELLURIDE
(Colorado)

Du 1er au 4 septembre dernier, s'est tenu le 5e Festival de Telluride (Colorado). Telluride est une petite ville au fond d'une vallée, entourée par des montagnes percées d'anciennes mines d'or. Tout ressemble à un décor de western, avec cette rue centrale et ses saloons, ses hôtels, mais ce sont les décors qui ont pris pour calque Telluride. On dit que Butch Cassidy y a attaqué sa première banque (Dick Richards vient d'y tourner cette partie de la vie du héros légendaire) et que Sarah Bernhardt a chanté dans cet Opéra House qui est aujourd'hui le principal lieu où sont projetés les films sélectionnés.

Le Festival de Telluride ne ressemble à aucun autre, il est unique en son genre. Relativement peu de films sont projetés en quatre jours, les invitations sont limitées; sa spécificité réside dans le fait que les participant (à part les cinéastes dont les films sont sélectionnés), quels qu'ils soient, cinéastes, critiques, producteurs, distributeurs, paient leurs séjour, le ticket qui leur permet d'assister aux projections, plus le billet d'avion qui les amène, d'où qu'ils viennent, jusqu'à l'aéroport de Montrose, proche de Denver. A part ça, vient qui veut.

Cette règle, acceptée par tous, est une règle de protectionnisme : les organisateurs, Bill Everson, Tom Luddy et Bill Pence, tiennent ainsi à protéger leur festival des grandes foules cinéphiles et/ou vacancières, dont l'attrait pour le Colorado aurait vite pour effet de saturer la capacité d'accueil de la petite ville. Celle-ci, presque morte au début des années soixante du fait de la fermeture progressive des mines, s'est repeuplée grâce aux activités industrielles ou commerciales liées au ski en hiver : de nombreux jeunes venus de tous les états d'Amérique, sont venus s'installer à Telluride, ce qui donne à la ville, au premier coup d'œil, une étrange ressemblance avec Berkeley (la moyenne d'âge est, paraît-il, de 25 ans).

La première recommandation que vous font les organisateurs lorsque vous arrivez, c'est de ne pas voir trop de films, et de ne pas manquer d'aller vous promener dans les montagnes environnantes. Mais la grille de programmation est ainsi faite qu'on peut tout voir - si on veut -, tout en profitant du cadre géographique et des multiples rencontres qu'une telle concentration de cinéphiles sur une si petite place permet.

Cette année, pêle-mêle, hommage à Hal Roach (producteur de comédies depuis les années vingt, de films de Laurel et Hardy), à Sterling Hayden, à la « Nouvelle Vague » tchèque, plus des films rares amenés par Jacques Ledoux, conservateur de la Cinémathèque Royale de Bruxelles, des films récents comme *Koko, le gorille qui parle, Le Messie, Au fil du temps,* les courts métrages de Caroll Ballard, *Camouflage, China 9 Liberty 37,* etc.

La tentative qui est faite à Telluride consiste à « panacher » films anciens - souvent très rares, comme *Miss Mend,* de Barnett (1926), sorte de feuilleton feuilladien tourné en URSS - et films récents comme ceux cités plus haut, hommages à des producteurs, ou à des cinéastes, ou à des écoles cinématographiques. Ce mélange de l'ancien et du nouveau me semble particulièrement judicieux, dans le sens qu'il empêche, interdit cette frénésie, typique de tout festival, de la recherche du dernier chef d'œuvre, de la course à la nouveauté, où se perd généralement toute préoocupation de replacer le cinéma dans son histoire. A Telluride, il est possible de se replonger dans l'histoire, sans doute aussi parce que, sur les trois organisateurs, l'un, Bill Everson, est historien de cinéma, l'autre, Tom Luddy, conservateur des Archives de Berkeley.

Parlons de quelques films, anciens et nouveaux.

Hal Roach est un producteur dont la carrière commença dans les années vingt avec de nombreuses comédies dont les acteurs furent, entre autres, Laurel et Hardy, et parmi les metteurs en scène, Léo McCarey. On dit qu'il fut le rival de Mack Sennett, son contemporain. Les organisateurs firent un bon choix en sélectionnant trois films muets, *High and Dizzy* (avec Harold Lloyd, de Roach lui-même , 1926), *Mighty Like a Moose* (avec Charlie Chase, de McCarey, 1926) et le connu *Two Tars* (avec Laurel et Hardy, de McCarey encore, 1928 : les deux derniers portant au générique le nom de George Stevens au poste de caméraman), trois courts ou moyens métrages, suivis du célèbre *Of Mice and Men (Des souris et des hommes),* mis en scène par Lewis Milestone (1939), tiré du livre de Steinbeck. Je n'irais pas jusqu'à dire, comme B. Everson, que c'est le meilleur film produit par Hollywood en 39, bien que je trouve le film courageux par son populisme, son antiracisme (alliance entre un géant demeuré et un ouvrier mexicain), malgré la lourdeur de la mise en scène. Le film aurait toutefois sa place dans une histoire du cinéma progressiste américain où l'on trouverait aussi bien des films de Ford, d'Huston ou de Curtiz.

Dans *High and Dizzy,* Harold Lloyd est un médecin qui s'ennuie parce qu'il n'a pas de clients. Un homme d'un certain âge arrive avec sa fille



Telluride 1978 : à gauche · Barbet Schroeder, Monte Hellman.

malade. Lloyd ne les reçoit pas tout de suite, il tient auparavant à les impressionner en leur faisant croire qu'il a beaucoup de patients. Il se déguise à trois reprises, en jeune, en vieux, bref en malade, et passe devant le père et sa fille assis dans la salle d'attente, pour donner l'impression d'un va-et-vient intense. Puis il se trompe de malade, voulant soigner le père. A peine a-t-il examiné la fille qu'il en tombe amoureux, ce qui n'est pas du goût du père excédé par les gaffes du docteur. Il s'avère ensuite que la fille est somnambule, qu'elle marche la nuit sur les rebords des fenêtes de sa chambre, tout en haut d'un gratte-ciel. Harold Lloyd fait des acrobaties (il est célèbre pour ça) à plusieurs centaines de mètres du sol, et bien sûr réussit à gagner l'amour de la jeune fille, qu'il épouse sur les hauteurs.

Le deuxième film est plus intéressant : un homme et une femme forment un couple où chacun rivalise de laideur avec l'autre. Lui a les dents mal formées, une mâchoire tout à fait rebutante; elle a un profil assez désavantageux. Au moment même où le mari se refait faire une dentition plus conforme à la « norme », sa femme, grâce à la chirurgie esthétique, sort de chez un médecin, rajeunie, changée, métamorphosée. L'un se sait rien, bien sûr, de la transformation morphologique de l'autre.

Pour le mari, ces changements tout de suite paient : il séduit, à peine sorti de chez le dentiste, la première jolie femme venue. Idem pour sa femme à qui un homme étincelant, rutilant, à la machoire impeccable, lance de visibles clins d'œil. Rendez-vous est pris pour plus tard. On a deviné qu'il s'agit des mêmes, sous un accoutrement nouveau. Il y a un gag dans ce film qui en dit long sur la férocité (de l'humour) du cinéma de McCarey : à peine rentré chez lui, le sourire aux dents, le mari provoque les aboiements de son chien qui ne le reconnaît pas. Il est alors obligé de remettre son vieux dentier pour calmer le chien : c'est bien moi, ton maître. Et le chien d'obtempérer. Ce gag est un gag de langage, qui induit pour chacun d'eux - le maître et son chien - la connaissance de l'autre et une certaine idée du déguisement : affublé d'une nouvelle dentition, ce maître n'en est plus un, il n'est plus reconnu comme tel par le fidèle chien, lequel pointe là, avant tout, sa fidélité au code.

Ce gag est reproduit ensuite entre le mari et sa femme. Suit une partie de cache-cache interminable, chacun s'apprêtant de son mieux pour aller à la rencontre du double imaginaire de l'autre, rencontré au hasard. L'homme joue les deux rôles à la fois, celui du beau et du laid, le mari fâché et le courtisan affairé devant sa femme, en se battant tout seul contre l'autre qu'il incarne, se servant d'un mur qui fait cache, laissant - sa femme - supposer que l'autre, le rival, est là, réel.

Le cinéma muet permet des choses qu'il est difficile d'imaginer dans le parlant, parce qu'il joue des décors, d'un système de coulisses, de caches, du mime et du grime, dont les effets comiques enchantent le spectateur par leur force subversive.

La subversion, avec Laurel et Hardy, prend la forme d'une pulsion destructrice que rien ne peut arrêter : dans *Two Tars*, lorsqu'ils se mettent à détruire, pièce par pièce, la maison d'un sinistre bonhomme qui ne peut se résoudre à acheter le sapin de Noël qu'ils insistent à vouloir lui vendre. Le film finit sur un champ de bataille.

L'hommage à Sterling Hayden permit de découvrir la personnalité de cet acteur hollywoodien; acteur sympathique parce qu'ayant su concilier son travail (au travers de quelques bons films comme *Johnny Guitar, Asphalt Jungle*, les premiers Kubrick comme *The Killing* ou *Dr. Folamour)* avec un certain mode de vie qui le fit un temps marin, puis écrivain, contestataire, aujourd'hui sorte de grand montagnard, aimant la nature, les voyages et l'aventure, à la figure hemingwayenne : quelque chose que n'ont pas toutes les stars du cinéma hollywoodien.

Je n'ai pas suivi, par manque de curiosité, l'hommage à la « Nouvelle Vague » tchèque composée d'anciens films de Ivan Passer, Pavel Juracek, Jan Nemec et Jaromil Jires. J'ai préféré découvrir, avec un certain retard sur les *Cahiers*, le cinéaste polonais sans doute le plus intéressant aujourd'hui, Krzysztof Zanussi, dont étaient montrés *Camouflages* (voir *Cahiers* n° 284) et un magnifique court métrage de ses débuts, *Face To Face* (1967) : un homme, la quarantaine, genre fonctionnaire, se réveille le matin et de la fenêtre de sa salle de bains aperçoit un fuyard sur les toits de son immeuble, poursuivi par deux ou trois policiers. L'homme essaie d'échapper aux forces de l'ordre, par une acrobatie risquée, réussit à approcher la fenêtre où se trouve le personnage principal. Les hommes sont à portée de main, l'autre aurait besoin du dernier coup de main qui le mettrait à l'abri de ses poursuivants. Hésitation, lâcheté, refus; le pourchassé dérape et s'écrase au sol, trente mètres plus bas. Entre temps, l'autre a fini de faire sa toilette, il s'est rasé, a laissé la salle de bains à sa femme, pressée elle aussi d'aller à son travail, il enfile son imperméable, prend son porte-document - ce qui pointe le fonctionnaire, comme le fait qu'il soit myope -, sort de chez lui, passe devant le cadavre de l'homme recherché entouré des curieux, hésite un temps et quitte son immeuble. Cet homme a une excuse, il est myope; cette myopie l'empêche de voir et lui permet de ne pas voir, de ne rien vouloir savoir. *Face To Face* est un film sur la *lâcheté*, non la lâcheté individuelle, mais la lâcheté comme *système de survie*, comme moyen d'esquiver l'événement, le réel. Zanussi est peut-être le premier cinéaste de l'Est qui ne prend aucun détour - métaphore, parabole, allégorie esthétique - pour décrire (et dénoncer) la réalité sociale des socialismes bureaucratiques, le seul qui reprenne - tels quels - les discours de pouvoir, de ruse, d'opposition (et d'impuissance) que sa société produit.

China 9 Liberty 37, le film de Monte Hellman a déjà fait l'objet d'une note dans les *Cahiers* (n° 290-291, D. Dubroux, et entretien avec l'auteur); c'est un film passionnant en ce sens qu'il travaille sur un code (un genre) érodé, celui du western, dont les fils les plus classiques sont transparents : honneur, vengeance, amour, homosexualité déniée, etc. Ce code, aujourd'hui, est désuet. Il n'y a plus de western, ni même de western-spaghetti; il n'y a plus, non plus, du côté du spectateur, de demande hystérique (ce genre a déjà donné) par rapport à un genre qui serait encore productif : disons que l'imaginaire du western est un imaginaire non actif, auto-référentiel, qui n'embraye plus : c'est un référent populaire mais mort. Hellman en profite pour raconter une histoire pure, théâtrale, d'amour et de fuite, d'honneur et de solitude (D. Dubroux raconte le film dans sa note), dans un décor ancien, qui ne produit plus d'effet. L'histoire n'en prend que plus de relief, elle est épurée de tout encrassement référentiel.

Impossible de ne pas parler, à propos de *China 9 Liberty 37* de l'économie du cinéma de série B, et de l'économie du cinéma de Hellman. Il n'est pas étonnant que la série B soit complètement marginalisée, à l'époque où le cinéma prétend ne produire que des films d'« auteurs »; aux USA, la TV a pris le relais en produisant, en grande quantité, séries, feuilletons, films policiers, etc. Il n'est pas étonnant que Hellman n'ait pu faire des films que dans le cadre de production que lui offrait quelqu'un comme Roger Corman *(Cockfighter)*, ou Lippert *(Flight To Fury, Backdoor to Hell)* ou celui de cette co-production italo-espagnole. Comment définir ce cadre de production? C'est celui où un cinéaste ne contrôle pas, à priori, les éléments de son film; le scénario, le choix des acteurs, la langue, les problèmes du doublage, le genre fictionnel, et bien sûr la production. A lui dans ce cadre d'imposer sa mise en scène. Monte Hellman y réussit remarquablement avec *China 9 Liberty 37*. (1).

Il est juste de dire un mot de Caroll Ballard, auteur de courts métrages intéressants, documentaires de commande, réalisés pour diverses organisations. Plusieurs concernent les animaux, comme *The Perils of Priscilla* (1969), qui filme les aventures d'un chat - dans une famille, puis dans la rue, la nature, jusqu'à ce que la Société Protectrice des Animaux le recueille, le sauvant des nombreux dangers qu'il court à parcourir les rues d'une grande ville, le jour, la nuit (mais au bout d'un mois, si personne ne vient chercher l'animal, la même société le tue, car tout humanisme suppose aussi son contraire) - à hauteur de chat : la caméra est chat, elle rase les murs, à trente centimètres du sol, file à toute vitesse, avec ce léger déhanchement qu'on attribue à cet animal familier. Ce filmage provoque le rire, mais le chat, lui, prend tous les risques, celui par exemple d'être poursuivi par deux gros méchants chiens. *Rodeo* est un film commandé par la firme Marlboro; c'est à peine si l'on voit, au détour d'un plan, un courageux cow-boy allumer une cigarette de cette marque, après avoir tenté de rester le plus longtemps possible sur le dos d'un taureau des plus sauvages. Ballard filme bien, il sait capter l'effort, le courage, l'angoisse aussi de ces hommes qui tentent, par tous les moyens, de faire vivre encore un peu de cette mythologie américaine. Le sport en question est filmé comme un véritable ballet, avec des ralentis, des gros plans, et tout le savoir-faire qui résulte d'un bon usage de la caméra. Ballard a fait d'autres courts métrages *(Pigs*, 1965, *Seems Like Only Yesterday*, 1971, *Crystalization*, 1974), mais il vient surtout de tourner son premier long métrage, *The Black Stallion* (d'après un très célèbre roman, du même titre, de Walter Farley, très connu des enfants américains), grâce à l'aide de son ami Francis Coppola qui a produit le film. Les six heures de bout-à-bout que j'ai pu voir (projection réservée à l'équipe et au producteur, se déroulant dans l'immense domaine que possède George Lucas au nord de San Francisco, avec salles de montages, de mixage, de projection, etc.) confirme le savoir-faire technique de

Ballard. Je parlerai de ce film dans un article plus général sur le cinéma américain dans le prochain numéro des *Cahiers.*

Serge Toubiana

1. Monte Hellman vient d'achever le tournage du film *Avalanche Express* (produit par la compagnie Lorimar à Hollywood) que Mark Robson n'a pu achever, la mort l'en ayant empêché. Monte Hellman, qui n'est presque pas connu aux USA (il est plus connu des cinéphiles parisiens), va peut-être faire sa percée si, comme il en est question, Francis Coppola produit son prochain film.

IV
HYÈRES

HYERES : A DEUX MAINS !

(14[e] festival international du jeune cinéma - 29 août - 5 sept)

Trois parties, d'inégale longeur et importance, dans ce *compte rendu.*

1) Sur *Hyères,* d'abord, pour rappeler, brièvement, en quoi *consiste* ce *festival.* (Pour un peu d'historique, on pourra, utilement, se reporter aux n[os] 262-63, 270 et 283 des *Cahiers.* En cherchant un peu plus loin - c'est-à-dire en remontant encore plus avant dans le temps - on pourra essayer de comprendre comment *des rencontres* se transforment en *un festival).*

2) Hier, ensuite, tant il est vrai que cette année les films *datent.* (Les plus mauvais sont obsolètes, quelques-uns sont démodés, presque tous sont déjà *passés.)*

3) *Aujourd'hui,* enfin. Parce qu'un film, arrivé par erreur, revendiqué par aucun des organisateurs *(Coatti,* de Stavros Tornes), échappant à toute notion de catégorie ou même de réussite (survenant in extremis et pour les quelques seuls fous de cinéma présents) nous a donné la *seule* raison d'applaudir *à deux mains :* le seul film de ce festival (et le seul film depuis *longtemps)* à être notre contemporain : *un film d'aujourd'hui.*

1. HYERES

Deux sections toujours. *Cinéma d'aujourd'hui* et *Cinéma différent.* (J'omets *volontairement* d'évoquer la « 3[e] section », « Voir et revoir » -, non qu'elle soit sans intérêt mais parce que - 4 longs métrages par jour, c'est *ma limite* - je n'ai pas eu le *loisir* d'y aller voir).

Deux publics, toujours, qui ne se mélangent pas. Pratiquement pas de *circulation* entre les deux salles : même les prétendus journalistes ou critiques avaient - presque tous - choisi une fois pour toutes les *numéros* de leur salle *obscure.*

Pratiquement pas de débats : quelques minutes, quelquefois, dans l'une ou l'autre salle. Et de molles discussions, le matin, sur l'herbe, entre quelques cinéastes et journalistes (plus deux ou trois *égarés non-professionnels),* sous l'appellation de *conférence de presse.*

Une exception, le *dernier* matin : un défoulant petit psychodrame, un peu plus sympathique et *risqué* que les routinières séances des jours précédents, vit s'affoler quelque peu la machine festivalière. On critiqua ça et là : la conception, l'organisation, la *politique* du festival. Une *aberration* fut, *entre autres,* évoquée et dénoncée : la projection castratrice de deux films. Tournés dans le format 1,33 (qui a pratiquement disparu des salles françaises sous la pression des grands intérêts internationaux à la tête desquels les Américains marchent la tête haute), ces deux films *auraient eu besoin,* pour ne pas être castrés, d'un peu d'attention et de bricolage : il suffisait de faire - ou de faire faire - une *lucarne* de taille différente pour que les projections puissent se dérouler *correctement* et qu'on voie ces films dans leur *intégrité.* Il eût fallu pour cela, outre la considération minimum envers ce que l'on *passe,* un peu d'esprit d'initiative (« Esprit es-tu là ? » : « Non », répond le syndicat), un peu d'amitié pour le cinéma, et *un peu* d'esprit de révolte contre les magouilles économico-politiques qui sont derrière *toute entreprise festivalière.* Bref il eût fallu un peu d'intégrité. *Il eût fallu.* Il faut espérer que le *public,* un peu décontenancé et naïf au point de croire qu'il est impossible, en France, de passer correctement un film en 1,33 si les Américains disent : « non ! », il faut espérer que ce public-là *ne s'en laisse pas,* à l'avenir, *conter.*

2. HIER

Deux sections à la programmation, plus paresseuse que jamais, étroitement représentatives d'un cinéma confortable et sans surprise. (Deux sections *spéciales* qui doivent - si l'on veut que quelque chose se mette à bouger sous les palmiers hyérois - fusionner au plus vite, *pour le meilleur et pour le pire).*

En 1978, quand on lit *Cinéma d'aujourd'hui,* il faut rectifier : cinéma qui se modèle sur les tendances néo-commerciales d'hier.

En 1978, quand on lit *Cinéma différent,* il faut comprendre : cinéma qui se modèle sur les tendances néo-underground d'(avant-) hier.

A part quelques exceptions qui se comptent et un cas de conscience. Trois sous-parties, donc, d'inégale importance et longeur :

a) ce qui se modèle sur hier;
b) quelques exceptions qui se content;
c) un cas de conscience.

a) CE QUI SE MODÈLE SUR HIER.

CINÈMA « D'AUJOURD'HUI »

- Deux films danois sans intérêt aucun, présentant chacun une particularité : *Garçons* (Nils Malmros) se distingue par une tentative de filmer les premiers émois amoureux de deux (tout jeunes) garçons, ceci dans le plus pur style de la (justement) très célèbre pub télévisée qui montre un beau bébé fessu/joufflu faisant irruption dans une salle à manger en traînant avec lui un rouleau de papier hygiénique - ce qu'on appelle familièrement « papier-cul » -, pour le compte duquel la dite pub fait *campagne. 90 minutes de la journée d'hier* (Carsten Brandt) se distingue, lui, par le mauvais emploi d'un très bon comédien, Roland Blanche (qui obtint pour ce rôle le prix d'*interprétation).* Il faut plutôt aller le voir (si l'on y parvient) dans *Aurais dû faire gaffe, le choc est terrible* (Jean-Henri Meunier). J'ai vu 20 minutes de *Garçons* et 10 de *90 minutes...*

- Deux films italiens sans guère plus d'intérêt : *La Mort au travail* (Gianni Amelio) trahit avec élégance une très belle nouvelle de Hans H. Ewers, avec l'aide d'une musique empruntée à Bernard Hermann et d'un lot de photographies et d'affiches prêtées sans doute par quelque rat de cinémathèque. Le film est malin, autant dans l'usage kitsch qu'il fait de l'iconographie cinéphilique que dans le passage de la bande vidéo (son support d'origine) à la bande film. *Volontaires pour une destination inconnue* (Alberto Negrin) est un film de télévision sur un sujet de gauche. J'ai vu 1/4 d'heure de *Volontaires...* et je suis resté *au travail* tout le temps de *La Mort.*

- Quatre mauvais films français : *La Merveilleuse histoire de Peter Schlemihl* (Thierry de Navacelle), c'est 13 minutes d'un personnage enfermé (dans une image), que la voix (off) de Michael Lonsdale ne parvient pas (et pour *cause)* à faire sortir de son cadre néo-durassien. *Sans issue* (John Ricciardi) est une tentative avortée de donner quelque correspondance fictionnelle à une musique improvisée par le Steve Lacy Quintet. L'idée valait sans doute la peine d'y travailler quelque peu. Ce court métrage semble avoir été produit (?) par *l'Office de Création Cinématographique* et le *Centre Georges-Pompidou. Nature Morte* (Jacques Richard) montre des comédiens/figurants de troisième zone et parvient (ce qui est aussi facile que méprisant) à les rendre ridicules et à les faire moquer par le public. Ces figurants/comédiens sont mis-en-tableaux, d'où - sans doute - le titre. *L'Honorable société* (Anielle Weinberger) est du sous-sous-Moatry (lisez : Moatti + Guitry). Je ne sais pas combien de minutes j'en ai vu, mais elles se comptent sur les doigts d'une main.

- Un mauvais film suisse : *Neige de printemps* (Markus Imhoof) prouve à l'évidence que Niels Arestrup, s'il n'est pas *dirigé* (c'est-à-dire *posé dans une fiction,* comme dans *Le Grand soir* de Francis Reusser ou *Je, Tu, Il, Elle* de Chantal Ann Akerman), n'est qu'un très *pesant* comédien. J'en ai vu 25 minutes. C'est un film falot/phallo.

CINÈMA « DIFFERENT »

- Cinq films français très inégalement ratés : *Rouge de Chine* (Jacques Richard, Paris) pourrait se résumer comme le film hautain d'un Gonzague Saint Bris de l'underground néo-révolutionnaire. *Droids* (Jean-Pascal Aubergé, Paris), est une déplaisante tentative néo-fascisante pour faire passer, à coup de musique lancinante et hyperforte (en watts), des images qui se placent sous le signe de la plus débile des parapsychologies - celle qui se sert de la science-fiction à des fins obscurantistes – ou qui, plus simplement, cherchent à hypnotiser (défoncer) ou choquer (strip-tease d'une vieille dame anglaise). *Don't Lean Out* (Yan Nebut, Paris?) s'essaie *à montrer* le vertige d'un personnage (en trip?) et s'enlise dans le symbolique maladroit. *H.E.H. (Stephane Deluermoz,* Lyon) réussit à retenir quelque peu l'attention par la relative incohérence du montage et du choix des plans fixes qui composent ses 40 minutes. Il eût fallu, à mon avis, davantage de « n'importe quoi » (ce qui est plus difficile à faire qu'il ne semble) pour en faire un film qui se *détache.* La musique de Marie et les Garçons, encore qu'elle demeure une pâle imitation des instrumentaux du Velvet Underground, sert bien le film. *Gradiva-Esquisse 1* (Raymonde Carasco, Pompertuzat-Montgiscard) ne m'a pas retenu personnellement, mais j'imagine qu'il doit exister un public pour ce film, très soigné, qui est fait d'images ralenties de la démarche d'une femme (images très esthétisantes) et d'une musique pour flûte de Paul Mefano. La musique est interprétée par Pierre-Yves Artaud et l'image est signée Bruno Nuytten. Je n'ai vu que des parties de *Rouge de Chine* et *Gradiva.*

- Un film canadien assez banalement chorégraphique : *Barbara is a Vision of Loveliness* (Bruce Elder).

- Six films hollandais assez peu passionnants : *Ze* (Gys Schneemann) est un travail d'un étudiant de l'Académie Libre de La Haye. École sans doute importante mais film quelconque. *Sisyphus/Circle* et *Oat Ook Aas* (Paul de Mol), dont je n'ai pas vu la totalité, sont également représentatifs du travail qui se fait à cette Académie. Paul de Mol (son *Mad Seing,* vu ailleurs et plus réussi, travaillait sur les mêmes éléments) semble fasciné par la neige, les maquillages très blancs, les vomissements et la photo

très contrastée de certains des premiers films muets. *Game* (Andras Hammelberg) joue du même type de photographie mais le sujet du film est moins mince : les gestes éternellement répétés d'un couple qui vieillit à *vue d'œil*. Répétitions et recommencements, le tout marqué par une musique dissonante et monotone. *Black Snow Storm* (Willem Veldhoven) contient quelques beaux plans qui sont noyés par d'autres, venus d'on ne sait où. *Katarakt* (Jan Ketelaars) est sans doute le plus intéressant de cette série : une transe de mouvements corporels (surimpressions, décompositions), fortement rythmée par une musique qui donne à l'image quelque chose d'un rituel tribal africain. C'est un film très formaliste mais qui a un pouvoir d'envoûtement certain.

b) QUELQUES EXCEPTIONS QUI SE CONTENT

CINÉMA « D'AUJOURD'HUI »

La Lyre du délire (Walter Lima Jr.) est un film brésilien pas comme les autres. Encore que, par sa *technique* (un mélange du style reportage, pour certaines séquences, avec un style plus posé, plus « mis-en-scène »), il rappelle souvent les deux films de Jorge Bodansky qui, il y a deux ans à Cannes, montraient à l'évidence que quelque chose d'autre que le cinéma « novo » était en train de prendre *tournure* au Brésil. Si le prétexte du film est mince (Ness Elliot est convoitée par plusieurs hommes. L'un deux tente de se servir d'elle pour un trafic de drogue et va jusqu'à lui rapter son bébé. Comment tout cela va-t-il finir?), l'intérêt en est, à l'évidence, ailleurs, *dans ses marges*. Ce qui s'esquisse ici, c'est un puzzle (un jeu de dé-construction) baroque. Encore faut-il s'entendre (car ce sont des mots qu'on entend bien souvent) sur le sens qu'on donne à *puzzle baroque*.

Puzzle : comme dans beaucoup de films, pour la plupart très ennuyeux et prétentieux, il s'agit d'une histoire (au départ) confuse qui se re-constitue et prend forme et sens au fur et à mesure que le film avance. A cette différence près : rien n'est *sérieux* dans toute cette affaire. La musique fait danser; elle fait tout sauf faire avancer la fiction : *surplace* qui renvoie (sans doute) à l'impossibilité qu'il y a au Brésil, aujourd'hui, à *traiter* de ce qui indispose la (toute-puissante) censure. Et si l'on prend un plaisir *certain* à évoluer dans ce dédale de scènes (plans-séquences, le plus souvent, où *toujours* quelque chose a le *temps* de survenir), c'est bien qu'il s'agit d'un dédale *anodin*. *Baroque :* non pas dans l'architecture du montage ou le cadrage des scènes, mais dans *l'esprit* de l'entreprise : dans le jeu hyper-codé des acteurs (toujours en faire plus que Hollywood, battre Elliott Gould sur son propre terrain), dans la présence *forcenée* de plusieurs personnages hauts en couleurs et *déviants* au possible (homosexuels, travestis, marginaux *en diable*), dans la *gratuité hétéroclite* de toute cette invraisemblable *partition*.



Redupers

Personnalité réduite de toutes parts - Redupers (Helke Sanders) est un film (ouest)-allemand pas comme les autres. Pas parce qu'il est réalisé (et interprété) par une femme, une féministe, une militante, mais parce qu'il se passe *à Berlin*. Le film raconte l'histoire d'une photographe indépendante (mal payée, elle ne trouve pas le temps nécessaire à s'occuper de sa fille; surmenée de travail, elle ne vit qu'à moitié une liaison - un amour - avec un homme *singulier*), une photographe qui décide, avec des amies, de faire une exposition *vivante*, de leur point de vue (un point de vue *de femmes*), sur (et avec) le mur de Berlin.

Images inédites de ce mur, de la vie *des deux côtés*, de la rencontre d'une parente âgée qui vit du côté Est avec l'héroïne plus jeune qui vit à l'ouest. Images tristes, banales, loin de tout tragique *gonflé*. Images de femmes qui tentent de mettre en mouvement - de faire vivre - des photographies agrandies à l'extrême. Images de déambulations désenchantées, de luttes larvées, de rencontres renfrognées, parsemées ça et là de quelques sourires, éclairées ça et là de quelque espoir.

Ce qui *retient* dans ce film, c'est tout ce qui échappe à l'ordre du discours (car il faut dire que quand ça cause, quand ça cause dogmatiquement, comme c'est souvent le cas dans *Redupers*, on s'ennuie ferme - *on n'a*, en fait, *qu'à la fermer* - et on se demande pourquoi rester dans la salle) : quelques mots d'Edda à sa fille, une mutinerie mutine de l'enfant, une femme et un homme au lit à faire autre chose que l'amour au sens où on l'entend dans les films pornographiques ou apparentés, une grimace drôle d'Helke Sanders qui s'amuse à jouer une actrice comique d'une manière étriquée et irrésistible. Ce qui fait la plus grande *singularité* de ce film, c'est, en somme, la *joyeuse* façon dont une femme filme la *triste* vie et le corps fatigué de son héroïne : *elle-même*.

Redupers a obtenu le grand prix du 14ᵉ festival d'Hyères.

CINÉMA « DIFFÉRENT »

La Traduction du démon de l'analogie de Stéphane Mallarmé (Heinz Emigholz, R.F.A) dont je n'ai vu (uniquement parce que je supporte *très mal* le *montage court*) que 10 minutes sur 40, m'a semblé une très intéressante tentative (encore qu'il y ait dans ce film un côté Straub underground) pour *rendre compte* visuellement (et par le son aussi : chaque mot se présente trois fois, en français, en anglais et en allemand) *d'un texte*. J'ai l'impression que le film a quelque rigueur.

Frauenzimmer (Pierre Bressan, Nancy) se laisse quelque peu déborder par le côté kitsch qu'il prétend cependant - naïvement? - mettre *à distance*. Si l'on excepte ces débordements malencontreux et certainement complaisants, il y a dans le film une réelle maîtrise à composer, avec quelques accessoires ordinaires, des plans d'une étrangeté efficacement perverse. Le moins qu'on puisse dire, c'est que Pierre Bressan a du talent, et son film, *une réelle ambiance*.

Living a été réalisé par Frans Zwartjes, l'un des fondateurs de l'Académie de La Haye. Il est, avec sa femme, l'interprète de son film. A certains moments, il tient lui-même la caméra. On a là un bon exemple d'un film expérimental *maîtrisé :* un homme et une femme visitent un appartement vide dans un immeuble moderne; la caméra virevolte et tournoie autour d'eux en une série d'images ultra-déformantes; l'homme passe une bonne partie de son temps - il a un maquillage très blanc, blafard - à porter un mouchoir à sa bouche, comme s'il avait la nausée. Effectivement, le film donne le *vertige*. S'il n'y avait que cela, si le film ne faisait que cela, ce serait certainement pure futilité. Là où *Living* trouve sa *consistance*, ce n'est pas dans la pure virtuosité - bien réelle - de ses mouvements d'appareil ou de ses angles déformants, c'est bel et bien dans la *concordance* entre le *sujet* du film et sa *manière :* tu as le vertige à voir cet homme qui a le vertige. La technique a ses raisons que la raison ne doit pas ignorer. J'ajoute qu'on assiste à quelques moments (brefs, cruels, incisifs) de cassure et d'envolée, qui viennent heureusement briser la monotonie du propos.

Vestibules (Ken Kobland, U.S.A) est un film qui fait fictionner l'expérimental. (Cela est malheureusement bien peu arrivé dans la section *« différente »* de cette année). Le film se

compose de trois parties : 1) l'extérieur d'une maison. On voit de temps en temps quelque chose ou quelqu'un traverser l'espace de ce plan fixe, en mouvement saccadé, décomposé. (Un sous-titre nomme alors trivialement le passage en question). Une voix raconte l'histoire et l'évolution d'un personnage (l'auteur?), pendant que des sous-titres la racontent de leur côté. Le décalage (et les légères variations dans l'énonciation) entre les sous-titres et la voix off se modifie, allant presque jusqu'à disparaître. 2) Des vestibules à l'infini (les trucages, par glissements, sont impressionnants), traversés par une femme. Et un collectionneur de photos de vestibules qui explique son hobby. 3) Un homme qui entre dans une maison, dont le mouvement se décompose à la façon des toiles *(anatomiques)* de Francis Bacon. Corps écorché à l'éternel ralenti presque figé. Ce film est un *journal*. En ceci, il rejoint les *autobiographies minimales* d'une Yvonne Rainer *(Film About a Woman Who)*, qui me semblent une des *seules* directions contemporaines passionnantes du nouveau cinéma américain.

c) UN CAS DE CONSCIENCE

Il concerne un film allemand (une co-production R.F.A./France) : *La Mort est mon métier* (Théodor Kotulla). Le film s'inspire du roman de Robert Merle et des notes autobiographiques de Rudolf Höss (qui s'appelle, dans le film, Franz Lang). Rudolf Höss était le commandant en chef du camp de concentration d'Auschwitz.

Pourquoi ce film constitue-t-il pour moi (et *selon* moi) un *cas de conscience?*

Il s'agit d'une biographie de Höss-Lang, d'une traversée de l'histoire allemande (depuis la guerre 14-18 jusqu'aux lendemains de la guerre 39-45), exclusivement centrée sur la figure de cet homme, *un monstre ordinaire*. Il est trop facile (encore que je connaisse les arguments et que je ne les méprise pas *tous)* de faire une critique brechtienne/de gauche de ce film, pour s'en débarrasser d'un revers de la main, et pour escamoter, du coup, les problèmes brûlants qu'il pose. S'il est indéniable que le film a un côté instituteur - à quoi s'ajoute son côté subjectif, avec un réel danger de voir les spectateurs s'identifier d'un peu trop près, et un peu trop complaisamment, à ce fou quelconque très banalement nazi -, il n'en est pas moins vrai qu'il y a des leçons qui sont bonnes à rappeler, des choses qu'il s'agit non pas seulement de ne pas oublier mais aussi, et *surtout*, de continuer à faire *travailler* dans sa tête et dans sa conscience.

Que les spectateurs n'applaudissent pas à un tel film, quoi de moins surprenant ! On en sort les jambes vacillantes, et applaudir eût été obscène et bête. Comme il est bête et obscène - je l'ai vu, je l'ai entendu - de sortir de la salle avec ses arguments sur mesure pour critiquer la *facture* (!) d'un tel film (d'un tel *sujet)*, ou de se faire, pour la circonstance, une tête de dîneur hilare ou de danseur mondain.

De quoi s'agit-il *exactement ?* A partir d'un travail très sérieux, très documenté, sur le cinéma des années 30 (le film de Brecht, mais aussi le *typage* des acteurs dans les premiers films fascistes), Kotulla (un des fondateurs de la revue « Filmkritik » nous replonge, *de force*, dans une *traversée* singulière et *inéluctable* de l'Allemagne nazie. Tout son film (2 heures 25) ne se supporte que pour *supporter* la question *finale* qu'il va nous asséner : comment a-t-on pu (comment peut-on) gazer (c'est-à-dire *tuer)* plusieurs millions de personnes, plusieurs millions de juifs? Comment peut-on en arriver là *et* comment fait-on, *pratiquement*, pour gazer (puis brûler) près de dix mille personnes par jour? Est-ce *pensable?* Je n'en sais rien, mais je sais qu'avec ce film - qu'il fallait, *en Allemagne*, avoir le *courage* de faire –, on ne peut pas escamoter une fois de plus le problème, on ne peut pas, une fois encore, refuser de se poser *une question*.

D'autres que moi se poseront bientôt la même question, puisque ce film doit être programmé par la télévision française. Il faut espérer (ce serait du *sabotage)* que le film ne sera pas découpé en tranches, comme un jambon ou un fromage. Outre que ce serait du sabotage, cela retirerait à *la question* que le film pose toute la *logique* qui la soustend, tout le *temps* qu'il nous faut pour supporter de nous la poser.

Le film a été beaucoup discuté en Allemagne (Kotulla l'a montré à des lycéens, à des étudiants). Il a suscité de nombreuses réactions, de la part de ceux qui ne *savaient pas* (que raconte-t-on aux jeunes allemands sur le fascisme dans les écoles?), de la part de ceux qui ne savent que trop et voudraient effacer toutes les traces de leurs meurtres massifs (on peut se référer à une récente chronique de Viansson-Ponté dans *Le Monde* sur une petite plaquette internationalement et gratuitement distribuée, qui se propose de prouver que seuls 300.000 juifs sont morts - et qui plus est : accidentellement - dans les camps de concentration nazis; il paraît qu'il est des historiens français - et qui donnent leur adresse - pour accréditer la *vérité historique* de cette « thèse »), de la part de la gauche dogmatique aussi, et, pour ne pas être en reste, de la part de l'extrême-droite violente (menaces de mort, etc).

La Mort est mon métier n'a obtenu aucun prix au 14ᵉ festival d'Hyères.

3) AUJOURD'HUI

Coatti est un film italien en 16 mm, noir et blanc. Il dure 86 minutes. Il a été réalisé par Stavros Tornes. *Coatti* (en italien : *Personne en résidence surveillée)* est interprété par : Stavros Tornes et Charlotte Van Gelder (un grec qui vit à Rome depuis le coup d'Etat en Grèce, et travaille - dans le cinéma - comme acteur et ouvrier; une hollandaise, neutre, qui vit de traductions); Abner (un réfugié politique haïtien); Madhi (le fils d'un ami de S.T, d'origine russe); Roberto (un romain, extra-parlementaire autonome); Mario (un peintre della papata, de la papauté); Fabricio (un journaliste communiste); Professore (un fonctionnaire oublié d'un couvent abandonné); Vinzenzo (le fou du village); Gianni (un technicien de théâtre); Pinno (un commerçant improvisé de vieux costumes de Fellini). Le film, dans sa version originale, est distribué (en attendant une *éventuelle* sortie commerciale en salle) par la *Coopérative des Cinéastes* (42, rue de l'Ouest, 75014 Paris).

Coatti raconte (c'est un résumé du résumé) un voyage que font deux personnes. L'une de ces deux personnes fait un voyage solitaire en cherchant l'autre. Les amis et le quotidien se font sentir dans ces voyages. Les personnages du film et leurs rapports ne sont pas inventés.



Coatti, de Stavros Tornes : voir pp. 70-71

Coatti est un film *pauvre*. Il n'a pas coûté plus de trois ou quatre millions de francs anciens. Si les techniciens et les acteurs n'ont pas été payés, ce n'est pas - comme souvent - parce qu'ils étaient prêts, pour une raison ou pour une autre, à être *exploités*. Ce n'est rien moins que par amitié pour Stavros Tornes *(et pour son projet)* qu'ils *ont tenu* à ne pas *recevoir* d'argent (à mon avis, ils ont reçu autre chose : le film parle *pour eux)*. Stavros Tornes a 45 ans. Il tourne actuellement, à Rome, un long-métrage en super 8. En Italie, ses films ont peu - ou pas du tout - été vus. Stavros Tornes n'a pas de travail en ce moment, il finance lui-même ses films, il vit très pauvrement, il a des dettes.

Coatti n'est pas un film sentimental (encore qu'il soit *excessivement* émouvant). C'est un film mental et physique.

Coatti prouve, à l'évidence, que les querelles entre le fond et la forme, l'énoncé et l'énonciation, sont des querelles *oiseuses :* ici, rien ne prend le pas sur rien, tout se résume et se concentre dans le propos *que tient* la caméra, l'histoire et l'historien *font corps*.

Coatti est un film où le mot *solidarité* veut dire quelque chose. Solidarité entre les personnages, oui, mais *aussi* solidarité entre les images, la *chaîne des images*.

Coatti, comme tous les grands films, comme tous les films *uniques*, ne sert pas le cinéma. *Il se sert du cinéma*. On ne peut rien (en) faire d'autre que le voir. Et l'entendre.

Coatti ne ressemble à rien, à aucun autre film, mais il en *appelle* d'autres, des films *uniques* comme lui : *Nationalité : Immigré* (Sidney Sokhona), *Anatomie d'un rapport* (Luc Moullet, Antonietta Pizzorno), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni), *Milestones* (Robert Kramer, John Douglas), *La terra trema* (Luchino Visconti). Même incomplète, cette liste devrait donner *une idée du film*.

Coatti est un film *de Stavros Tornes*, mais qui n'aurait jamais pu être fait *sans l'amour* (un mot galvaudé, que je ne vois pas *par quoi* remplacer) *de Charlotte Van Gelder*. Et de tous les autes *participants actifs* à ce film.

Coatti est un de ces *quelques* films qui donnent des doutes à ceux - comme moi, comme nous - qui *aiment un si grand nombre de films*. Quel crédit nous apporter, quelle confiance accorder à nos paroles, après que nous en ayons usé si légèrement?

Coatti est un roman, un feuilleton, un film. Roman-fleuve, roman-photo, roman-feuilleton, dont les *quelques traces* (photographiques et parlées) qui suivent ne sont là que pour faire la plus grande place au désir du futur spectateur *d'en savoir plus*.

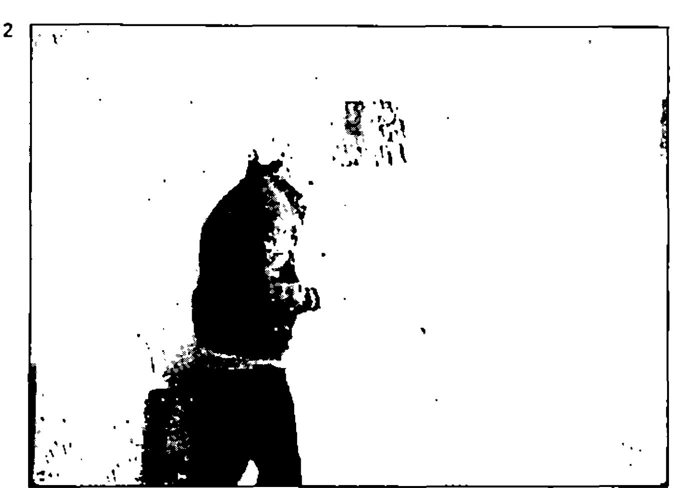
Louis Skorecki

1



Photogrammes P. Kirchhofer

2



3

Camion, Pipo et Stavros (et Charlotte, muette).

S. - Fatigué alors?

P. - Ça fait 4 jours que je suis en route.

S. - Où ça?

P. - Je suis allé à Arezzo pour la foire.

S. - Ah, comment c'était?

P. - Pas mal. C'est un grand marché pour les meubles. Après ça, je suis allé à San Geminiano, et puis je suis retourné à Rome. Maintenant je vais à la maison.

S. - Tu habites à Naples?

P. - Moi non, je retourne à Castelmara di Sabia. Mais toi, d'où tu es?

S. - Mais je suis... méditerannéen.

P. - Et elle? Allemande, française, qu'est-ce-qu'elle est, allemande?

S. - C'est ça, hollandaise plutôt.



4



5

Camion, Pipo et Stavros (et Charlotte).

P. - Et toi, qu'est-ce que tu fais?

S. - Je fais... un peu de peinture, un peu d'artisanat, et puis je travaille n'est-ce pas? Forgeron, des choses comme ça...

P. - Tu t'adaptes alors...

S. - On dirait.

P. - Et elle? Qu'est-ce qu'elle fait?

S. - Elle écrit.

P. - Quelle genre d'écriture? Journalisme?

S. - Non, elle écrit comme ça, un livre.

P. - Vous restez longtemps à Naples?

S. - Non, nous sommes de passage... Nous allons en Calabre... Regarde Charlotte, tu vois les buffles? Les buffles qui dorment ! Les coquins !

6



7



8



9

Extérieur nuit. Abner et Stavros.

A - ... Alors le fou commence à me toucher, comme ça..

S. - Comment?

A. - A me toucher comme ça... moi je pensais : c'est un malade... et puis les infirmières m'ont dit : mais c'est un asile ici !..

S. - Et tu ris maintenant... qu'est-ce que t'es dingue.

A. - Qu'est que je pouvais faire? J'ai dit : je sors immédiatement.

S. - Comment, qu'est-ce que tu veux dire, « tu sors immédiatement »?

A. - J'ai dit : ce soir même... je sors immédiatement... j'ai demandé le médecin de service... ce soir là il n'était pas là. Ils m'ont dit : tu dois attendre jusqu'à demain matin.

S. - Alors, comment ça s'est terminé?

A. - Le matin j'ai dit : je veux signer, je veux m'en aller. Le docteur arrive : très bien, comment allez-vous?... Ils continuaient à me traiter de fou !... Et moi : docteur, je veux m'en aller ! Alors il dit : très bien, la sœur va signer pour toi.

10



11

Stavros et Charlotte.

S. - .. C'est qu'il n'a rien compris... je ne fais pas la critique du révolutionnaire Mao... mais Mao appartient à un monde qui n'a pas fait le passage chrétien... qui n'a pas traversé les niveaux chrétiens... et ce sont ces niveaux qui dominent le monde aujourd'hui... Mao reste avec cette conception : quand tu meurs, tu te refais, tu renais... mais pas moi, Stavros !

C. - Mais tu n'y es pas, non !

S. - Comment, je n'y suis pas?

C. - Brejnev aussi s'en fout de tous les Stavros du monde.

S. - Non, parce que Brejnev, enfin, il a des angoisses, des angoisses comme les miennes. Il ne finira pas par me sacrifier comme ça. Ça se voit ces dernières années. Peut-être qu'il se trompe quelquefois, c'est un bureaucrate, un con si tu veux...

C. - Mais Mao, est-ce qu'il a fait la guerre atomique? Non.

12



13

Stavros et Charlotte.

C. - Eh bien oui, il y a quelque chose encore : j'ai couché avec quelqu'un.

S. - Ah... bien, je m'en fous... ce qui me fait mal, c'est que tu t'en vas avec tes amis. Tu comprends? Je suis malheureux.

C. - J'étais malheureuse moi quand tu es parti...

S. - Mais tu savais que j'allais revenir, non?

C. - Non.

C. - Avant de partir, on peut se revoir si tu veux. Je te donne la clé.

S. - Oui.

C. - Allons-y?

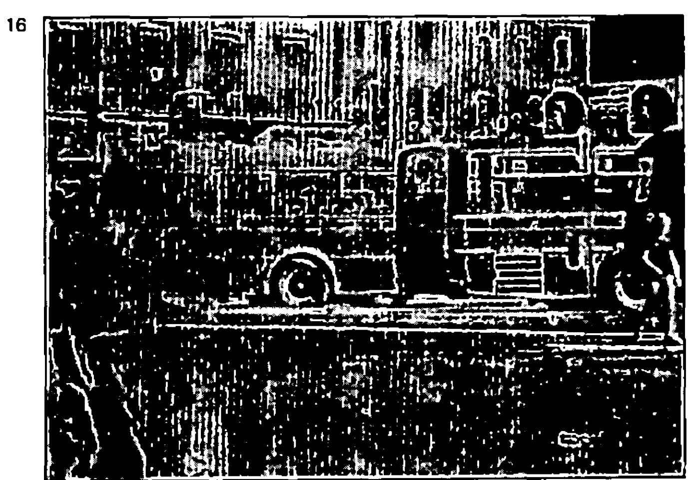
14



15



16





LA TABLE DES MATIERES N° 200 à 275 (avril 1968 - avril 1977) est parue

Un outil indispensable pour relire les cahiers du Cinéma : répertoire de tous les articles parus (auteurs - cinéastes - index des films - festivals théorie du cinéma).

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

Table des Matières 200 à 275	:	30 F	☐
Table des Matières 160 à 199	:	20 F	☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

CAHIERS
DU
CINEMA

BULLETIN D'ABONNEMENT

POUR 12 NUMEROS : ☐
FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies :
FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

POUR 24 NUMEROS : ☐
FRANCE : 270 F - ETRANGER : 340 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies :
FRANCE : 230 F - ETRANGER : 300 F

Cet abonnement débutera avec le N° ... . du mois de .. ....

NOM .... Prénom ....

ADRESSE . ... Code Postal ....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

BULLETIN D'ABONNEMENT

A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

294

Edité par le Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 20000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Mont-Louis – Clermont-Ferrand.
Photocomposition - Photogravure PMF, 35 rue de l'Ermitage, 75020 Paris.
Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze – PRINTED IN FRANCE



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192 193 195 196 199 202. 203 204. 205 208. 209
210. 211. 212. 213. 214 215 216. 217. 218. 219. 222.
224. 225 228. 230. 231 232. 233. 240
242-243. 254-255. 258-259 260-261 251-252

15 F 241 244 247 248. 249. 250 253 256 257 264 265.
284. 285. 286. 287. 288. 289. 292. 293.

23 F 290-291

25 F 262-263. 266-267 268-269 279-280

12 F 270. 271 272. 273. 274. 275 276 277. 278. 281 282.
283.

35 F 207 (Spécial Dreyer) 220-221 (Spécial Russie année 20).
226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237 238-239.

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées : – 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port)

Vente en dépôt : pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

CAHIERS DU CINEMA

NOM ... .

Prénom ....

ADRESSE . . ..

Code Postal . ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDEOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.

140 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243 244 247 248

110 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1974-1975 : n°s 249. 250 251-252. 253. 254-255. 256. 257 258-259. 260-261

100 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1976 : n°s 262-263 264 265 266-267. 268-269 (spécial images de marque) 270 - 272.

90 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1977 : n°s 273-274 275. 276. 277. 278. 279-280 281. 282. 283

290 F (+ 12 F pour frais de port)

Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235)

90 F (+ 5 F pour frais de port)

Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230 231 233 234-235 241 des Cahiers

Cocher les collections choisies

CAHIERS DU CINEMA 294

15 F

Nº 294 **NOVEMBRE 1978**